Р. ЭСКОЛЬЕ

ОНОРЕ ДОМЬЕ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга посвящена одному из виднейших художников-графиков Франции середины XIX века. Домье — мастер воинствующей сатиры, беспощадно разоблачавший в своих литографиях и скульптурах-шаржах буржуазное общество. Автор включил в свой беллетризированный рассказ о Домье обширные воспоминания о нем его великих современников — поэтов и художников. В их дневниках и письмах оживает и образ Домье и эпоха, в которую он жил и творил. Книга иллюстрирована.

- Раймон Эсколье
  - МАРСЕЛЬ — ПАРИЖ — ПАРИЖ — МАРСЕЛЬ
  - КОРОЛЬ БАРРИКАД
  - «ДОМЬЕ — ЭТО МЕЧТАТЕЛЬ»
  - ПРЯМО К ЦЕЛИ
  - ДОМЬЕ НЕ ПИСАЛ С НАТУРЫ — ОН ЕЕ ОСМЫСЛИВАЛ
  - ДОМЬЕ! КАКОЙ СКУЛЬПТОР!
  - ОТ ГОСУДАРСТВЕННОГО ПЕРЕВОРОТА ДО СЕДАНА. ПУТЬ К НОЧИ. ВАЛЬМОНДУА
  - ВЕЧНАЯ ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ
  - ПОСЛЕСЛОВИЕ
  - ИЛЛЮСТРАЦИИ
- notes
  - Примечания
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17

- 18
- 19
- 20
- 21
- 22
- 23

- Комментарии
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37

- 38
- 39
- 40
- 41
- 42
- 43
- 44
- 45
- 46
- 47
- 48
- 49
- 50
- 51
- 52
- 53
- 54
- 55
- 56
- 57
- 58
- 59
- 60
- 61
- 62
- 63
- 64
- 65
- 66
- 67
- 68
- 69
- 70
- 71
- 72
- 73
- 74
- 75
- 76
- 77
- 78
- 79
- 80
- 81

- 82
- 83
- 84
- 85
- 86
- 87
- 88
- 89
- 90
- 91
- 92
- 93
- 94
- 95
- 96
- 97
- 98
- 99
- 100
- 101
- 102
- 103
- 104
- 105
- 106
- 107
- 108
- 109
- 110
- 111
- 112
- 113
- 114
- 115
- 116
- 117
- 118
- 119
- 120
- 121
- 122
- 123
- 124
- 125

- 126
- 127
- 128
- 129
- 130
- 131
- 132
- 133
- 134
- 135
- 136
- 137
- 138
- 139
- 140
- 141
- 142
- 143
- 144
- 145
- 146
- 147
- 148
- 149
- 150
- 151
- 152
- 153
- 154
- 155
- 156
- 157
- 158
- 159
- 160
- 161
- 162
- 163
- 164
- 165
- 166
- 167
- 168
- 169

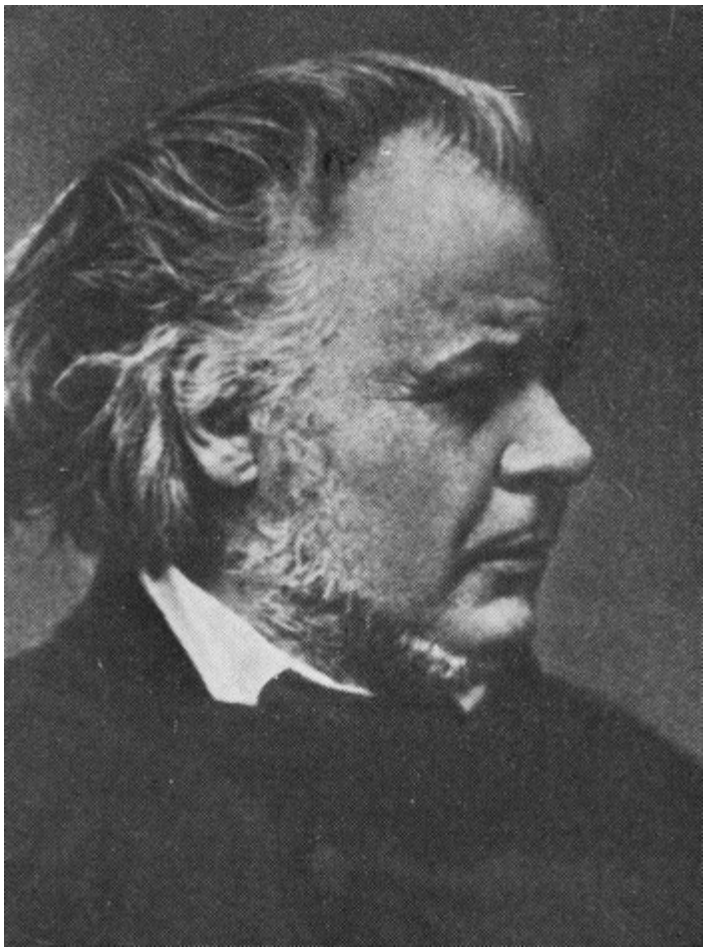
- 170
- 171
- 172
- 173
- 174
- 175
- 176
- 177
- 178
- 179
- 180
- 181
- 182
- 183
- 184
- 185
- 186
- 187
- 188
- 189
- 190
- 191
- 192
- 193
- 194
- 195
- 196
- 197
- 198
- 199
- 200
- 201
- 202
- 203
- 204
- 205
- 206
- 207
- 208
- 209
- 210
- 211
- 212
- 213

- 214
- 215
- 216
- 217
- 218
- 219
- 220
- 221
- 222
- 223
- 224
- 225
- 226
- 227

Раймон Эсколье
Оноре Домье

МАРСЕЛЬ — ПАРИЖ — ПАРИЖ — МАРСЕЛЬ

Возможно, был бы я счастливей,
Как предки, коротал бы дни,
Смирись я с тою же судьбою,
Что кротко приняли они.



Как знать, быть может, на склоне лет, в самые тяжелые минуты своей жизни, полной труда и лишений, Оноре Домье вспоминал эти печальные строки, написанные его отцом Жаном-Батистом Домье — стекольщиком и простодушным поэтом?

Подобно своему отцу, покинувшему Юг, Оноре Домье наверняка тосковал в пасмурном Париже по сочной голубизне южного неба, по синим просторам моря, по старому фокийскому порту, расцвеченному яркими парусами, по крутым каменистым улочкам — короче, по своему родному Марселю, с его терпким запахом ракушек и водорослей, где так весело текли его младенческие годы.

Одно бесспорно: даже прожив в Париже почти всю жизнь, Домье всегда принадлежал Марселю.

Один из самых страстных поклонников автора «Улицы Транснонен», мой неизменный друг Андре Сюарес {1}, в своей замечательной книге о Марселе под названием «Марсихо» с неподражаемой точностью обрисовал этот мир «сюффетов» (как он их называл) — дельцов, заполонивших биржу крупнейшего фокийского порта. Мир, который Домье, родившийся как раз в этом самом квартале, милом сердцу Робера Макера {2}, сумел сохранить в своей гениальной памяти, чтобы впоследствии увековечить и заклеймить его в своих рисунках.

Но, возможно, самой яркой — хоть и невольной — данью таланту этого сына Марселя, которому улица дала несравненно больше знаний, чем школа — этот «приют бедняков», — явилось свидетельство другого человека, русского по национальности, а именно — гениального Льва Толстого, восхищавшегося Марселем и его просоленной морским ветром культурой.

Достаточно обратиться к великолепной книге под названием «Толстой», написанной Анри Труая (книга вышла в издательстве «Фаяр»), чтобы убедиться, насколько тонко великий мастер романа, горячо интересующийся, как всем известно, вопросами педагогики, сумел оценить свободную атмосферу Марселя, сделавшую этот город выдающимся культурным центром XIX века.

В 1860 году, возвращаясь из Иера {3}, Лев Толстой провел в этом старом фокийском порту несколько дней. Толстой сразу понял, какое благо представляет собой свобода для самоучки (а самоучкой Домье оставался всю свою жизнь).

На улицах Марселя в разговорах, в остротах, во всем поведении самых простых людей ощущалось, что эти люди наделены живым умом. «Французский народ почти совсем таков, каким он себя считает: ловкий, умный, общительный, свободомыслящий, истинно цивилизованный.

Посмотрите на какого-нибудь марсельского рабочего лет тридцати: он может написать письмо с меньшим количеством ошибок, чем обычно делают в школе, а подчас и совсем хорошо. У него есть представление о современной политике, истории и

географии… Где же он научился всему этому?»

Лев Толстой полагал, что ответ на этот вопрос — простой: «Француз обучается не в школе, где господствует нелепая система преподавания, а в гуще самой жизни. Он читает газеты, романы (в том числе романы Александра Дюма), посещает музеи, театры, кафе, танцзалы».

По его подсчетам в каждом из двух крупнейших марсельских кафе, служивших одновременно своего рода эстрадным театром, ежедневно успевали побывать двадцать пять тысяч человек. Иными словами, ежедневно пятьдесят тысяч человек смотрели комедийные спектакли, слушали стихи и песни… В Марселе в ту пору жили двести пятьдесят тысяч человек, значит, у Льва Толстого были все основания говорить, что пятая часть населения этого города ежедневно пополняет свое образование, «подобно тому, как в амфитеатрах пополняли свое образование греки и римляне». «Вот она, бессознательная школа, подкопавшаяся под принудительную школу и сделавшая содержание ее почти ничем».

13–25 октября 1860 года Толстой записал в своем «Дневнике»: «Школа — не в школах, а в журналах и кафе».

Вот эту-то школу и прошел Оноре Домье — сначала в Марселе, а затем в Париже.

Каково же происхождение этого мастера из мастеров, этого гордого и одновременно скромного человека?

Чтобы быть в курсе важнейших работ в данной области, следует прочитать, после добросовестнейшего исследования Грасса Мика и Карло Рима, также дотошный труд Жозефа Бийу «Восемь четвертей плейской крови у Оноре Домье» в книге «Домье», изданной Жаном Шерпеном («Искусство и книги Прованса») {4}.

Если верить записям актов гражданского состояния, Жан-Батист, поэт-стекольщик, родился в Марселе и был крещен в церкви Сен-Мартен 26 сентября 1777 года. Там же он обвенчался 27 декабря 1801 года, в возрасте 24 лет, с Сесиль-Катрин Филип. Сесиль-Катрин, бойкая девушка, на пять лет его моложе, жила по соседству на улице Тионвильцев (по-французски название улицы звучит «рю де Тионвиллуа» — это было название революционное, сугубо временное, вклинившееся между старым «рю Дофин» и современным «рю Насьональ»).

«Это боевое название было присвоено улице в 1794 году, наверное, в память о защите Тионвиля от австрийцев». Спустя два десятилетия генерал Леопольд-Сижисбэр Гюго с успехом защищал тот же город от пруссаков…

«После дочери Терезы, умершей в младенчестве, у супругов

Домье родился сын Оноре. Он появился на свет 26 февраля 1808 года, в доме на углу улицы Сион и площади Сен-Мартен. В марте 1927 года дом, в котором родился Домье, был разрушен».

Если Жан-Батист Домье появился на свет в Марселе, то его предки с отцовской стороны были родом из Лангедока. Деда Оноре звали Жан-Клод, и родился он в Безье 16 декабря 1738 года. Жан-Клод приходился сыном Жаку Домье, который сначала служил извозчиком, а потом заделался лоточником. Много лет прожив в Безье, Жак Домье женился там на некой Маргерит Кове.

Двадцати девяти лет от роду Жан-Клод приехал в Марсель и обосновался там, занявшись стекольным делом (1767). 11 марта 1770 года в церкви Дез Аккуль он обвенчался с Луиз Сильви, своей 27-летней соседкой по улице Шеваль-блан. Сама Луиз Сильви была уроженкой Гапа, ее родители — Франсуа и Анна Агийон. Умер Жан-Клод Домье в 1801 году на улице де Тионвиллуа. Жене его было суждено пережить его на столько, чтобы успеть полюбоваться улыбкой маленького Оноре. Таким образом, среди предков Домье с отцовской стороны мы находим двух жителей Лангедока и двух обитателей района Нижних Альп.

С материнской стороны Домье тоже марселец — «приальпиец». Именем Оноре он был назван в честь деда, выходца из Нижних Альп. Его мать — Сесиль-Катрин Филип родилась в Антрево, кантональном центре Кастелланского округа. В 1794 году она переехала вместе со своими родителями в Марсель, где ее отец Оноре-Филип, лудильщик, обосновался на улице Беньуар. Там же он и умер 14 мая 1795 года. Его вдова, также уроженка Антрево, намного пережила его. Она присутствовала при бракосочетании своей дочери с поэтом-стекольщиком (27 декабря 1801 года). По всей вероятности, ей довелось качать на своих коленях маленького Оноре, так как умерла она 5 марта 1818 года.

Таким образом, с материнской стороны у великого Домье было четыре прадеда и прабабки, все родом из Нижних Альп.

«У предков Домье, — пишет Жозеф Бийу, — мы находим на две четверти марсельской или биттеруанской крови, шесть четвертей верхне- или нижнеальпийской…».

«Историк заключит из этого, — утверждает наш добросовестнейший исследователь, — что Домье — порождение той извечной миграционной волны, которая подобно реке Дюранс, неизменно несущей свои волны к Роне, беспрестанно устремляется от Альп к Марселю. Так южная средиземноморская кровь, оскудевшая вследствие контакта с морем — источником городской цивилизации, — постоянно обновляется, из поколения в поколение, за счет притока горной альпийской крови, очищенной соприкосновением с животворным воздухом горных

вершин».

Трудно согласиться с подобным выводом. Марсель бесспорно оказал самое большое влияние на душевный настрой Оноре. Хотя он и был захвачен парижским миром, все же до самого конца жизни он продолжал считать себя эмигрантом, одним из тех, кого он писал и лепил с некой трагической одержимостью.

Многое, разумеется, можно было бы сказать также по поводу утверждения насчет «южной крови, оскудевшей вследствие контакта с морем».

Чтобы привести примеры героизма выходцев с Побережья, нет надобности обращаться к временам античности: наша новейшая история изобилует подобными фактами. С большим основанием можно было бы утверждать, что в крови у рода Домье — бунтарство. Мятежный дух марсельской толпы, который не заметил граф Толстой, — дух этот ярко проявился в революционном гимне, ставшем впоследствии национальным гимном нашего отечества, а также песнью всех баррикад, в том числе и московских. Мятежный дух горцев, самый опасный, дерзкий, неизменно пронизывал «подрывное» творчество Домье. В самом деле, какое счастье, что Домье встретилась на жизненном пути милая, живая «Дидина»: ее любовь приносила ему умиротворение, радость, отвлекая его от образов «Улицы Транснонен», резни и трупов {5}.

Да, Жан-Батист Домье, поэт-стекольщик, весьма удивился бы, если бы ему сказали, что он произведет на свет подобного бунтаря. Ведь сам он, кроткий мечтатель, необычайно гордился почестями, которые оказывали ему отдельные представители марсельской знати, любители поэзии.

Это было время, когда нашими нравами правил Жан-Жак {6}, как Европой — Наполеон. Маленькая Аврора Дюпен {7} росла, как придется, на приволье родного Берри, в согласии с предписаниями «Эмиля». Подобно ей, все дети Франции, те самые, что впоследствии подарили нам романтизм, получали в ту пору естественное воспитание.

Жан-Батист Домье был сыном своего времени. Этот пролетарий не уступал в чувствительности какому-нибудь герою Руссо. К тому же, страстный поклонник чтения, в поэтическом уединении дачи близ Марселя он в часы досуга наслаждался призрачным волшебством этого писателя.

Ознакомясь с предисловием к «Весеннему утру», сразу замечаешь, что стекольщик-поэт, любитель элегий, которому не откажешь в известном изяществе пера, вдохновлен личными воспоминаниями.

«В окрестностях Марселя, среди виноградников и полей,

ожидающих жатвы, подчас в прелестных сосновых рощах, где любовь обретает приют, человека чувствительного нередко охватывает тихая мечтательность, а поэта — безумие вдохновения».

Если только его карманы не оттопыривали «Новая Элоиза» или «Исповедь» Руссо, Жан-Батист брал с собой на прогулку Кондильяка, Делиля или Расина [8], и покуда над озаренным пурпурным блеском морем не угасало солнце, он долгими часами, в обществе то философа-сенсуалиста, то слабого переводчика Вергилия, а не то и творца «Береники» забывал скуку своих скромных трудовых буден.

Эти-то весенние зори, когда волшебство мыслей, ритмов уносило нашего стекольных дел мастера в созданный им мир фантазий, эти долгие сумерки Жан-Батист Домье старался воспеть излюбленным им напевным языком.

Его поэма «Весеннее утро» была замечена:

> «Весенние утра милы природе
> На заре дня, всегда живой и чистый
> Сок наполняет растение
> И молодой листвы множит ростки…»

Этими непритязательными виршами поэт заслужил честь быть причисленным к сонму членов литературного кружка Марсельской Академии. Увы, успех вскружил голову этому достойнейшему человеку. Он уже не мог довольствоваться тем, что слагал пасторали. Жан-Батист счел себя предназначенным высокой участи. Марсельский пролетарий решил посвятить себя служению музам. Прочитав «Дон Карлоса» аббата Сент-Реаля [9], он начал писать трагедию «Филипп II». И еще он решил переселиться вместе с семьей в Париж, чтобы там попытать счастья.

Шел конец 1814 года. Маленькому Оноре-Викторьену еще не сравнялось и семи лет — ведь он родился в Марселе, на площади Сен-Мартен, 26 февраля 1808 года.

Времена мало благоприятствовали музам. Войска союзников только что оставили залитый кровью Париж. В своих «Воспоминаниях» Ламартин [10] описал нам тогдашних парижан, которые «за какие-нибудь несколько месяцев с легкостью сменили отвращение к Империи на фанатическую преданность Бурбонам [11], а затем с той же легкостью перешли от восхищения Людовиком XVIII к карикатурам на коронованных особ.

Во всех кафе постоянно происходили стычки между

отставными офицерами и ультра…»

21 октября аббат Монтескью {12} представил первый закон о печати, согласно которому «цензуре подлежал любой текст объемом менее двадцати страниц печатного текста». Этот «первый закон свободы» разработал Гизо {13}, впоследствии подвергшийся ярым нападкам со стороны Оноре Домье. Огромный город, вынесший тяжкие испытания, смутно предчувствовал, что конец бедствиям еще не наступил. Армию лихорадило от неясных вестей с острова Эльбы.

Кто стал бы прислушиваться к одам поэта-стекольщика? В 1815 году благодаря любезности г. Аниссона-Дюперрона, директора королевской типографии, «Весеннее утро» было наконец опубликовано.

Жан-Батист, не слишком надеясь на успех, решился возвысить свой одинокий глас наперекор неблагоприятным обстоятельствам:

«В разгаре политических событий, к которым приковано внимание французов, отныне равнодушных к искусству, я осмеливаюсь опубликовать поэму, слабые достоинства коей, без сомнения, лишь в малой степени могут способствовать возрождению любви к стихам».

Очутившись в маленькой квартирке на улице Ирондель, дом 24, семья Домье была вынуждена позабыть южную праздность. Уделом маленького Оноре стали трудовые будни.

Тщетно Жан-Батист воспевал Людовика XVIII, Александра I и господина де Маршанжи — ни слава, ни богатство так и не улыбнулись ему. Из публикации своей книги «Поэтические бдения»[1], вышедшей в свет в издательстве Буллана в 1823 году, он не извлек никакой выгоды, если не считать того, что ему было дозволено прочитать свои стихи «в многочисленных кружках, где собирались люди, известные своим высоким положением, вкусом и талантом».

Жан-Батист был представлен принцессе Роан-Рошфор, герцогу д'Аврэ, государственному советнику барону Баленвилье, принцу Гессен-Дармштадтскому, капитану Сиднею Смиту, первому королевскому юрисконсульту господину Маршанжи (автору книги «Поэтическая Галлия»), господину де Фероди, полковнику саперных войск, наконец, администратору Королевского музея Александру Ленуару, чье суждение впоследствии сыграло столь важную роль в деле выбора будущего поприща для юного Оноре Домье.

Не такие были нынче времена, чтобы связи, даже столь изысканные, могли прокормить поэта… и его семью. Надо было позаботиться о других источниках пропитания.

Оноре к тому времени уже подрос. Может, удастся куда-нибудь его определить.

С этой стороны марсельского стихотворца подстерегало немало разочарований. Юный Домье был одновременно непоседа и мечтатель, порывист и ленив. Любитель бесцельных прогулок, он проводил долгие часы в живописном хаосе парижских улиц, где рано развилась и быстро оттачивалась его наблюдательность. Он высматривал, слушал все, что творилось вокруг, куда больше интересуясь беднотой и добропорядочными горожанами в кварталах Сите и Маре, нежели нарядной публикой с Шоссе-д'Антен, где гордо вышагивали франты в широких синих сюртуках, восхищенно поглядывая на красоток в белых барежевых платьях, красоток очаровательных и слегка комичных с их прическами на китайский манер: поднятые кверху волосы удерживались на макушке гребнем с застежкой. Юному Оноре хотелось лишь одного: запечатлеть на бумаге или холсте эти любопытные персонажи, которые встречались ему на каждом перекрестке, эти сцены обыденной жизни, какие можно было наблюдать у подъезда любого дома.

Еще в Марселе, совсем малышом, Оноре уже рисовал смешных человечков. В Париже его страсть к рисованию росла и развивалась. Но надо ли было поощрять его на этой стезе?

Жан-Батист Домье в ту пору уже с горечью сознавал, сколь призрачна литературная слава, мог ли он согласиться на то, чтобы его сын стал художником? И Оноре пришлось рисовать тайком.

Отныне он проводил долгие часы в Лувре, дольше всего задерживаясь в зале античной скульптуры. Он разглядывал могучие и изящные статуи, чистые, гармоничные линии шедевров III и IV веков. Так маленький фокиец открыл для себя греческое искусство.

Насколько эти первые уроки объясняют характерную черту таланта Домье, который столь справедливо называли скульптурным!

Позднее, в мастерской на острове Сен-Луи, принадлежавшей создателю «Эмигрантов» — великолепного горельефа, послужившего Константену Менье {14} источником вдохновения, — можно было увидеть слепки античных памятников искусства, выразительные головы легионеров, варваров, римских граждан…

А ведь утверждали, в силу заблуждения, ошибочность которого легко доказать, будто Домье искажал, высмеивал, презирал античность, тогда как в действительности его талант родился и развился под ее влиянием!

Обстоятельно изучив искусство греческих скульпторов, Оноре

перешел в залы живописи, где с безграничным и восторженным терпением любовался тайнами светотени и контрастного освещения у Рембрандта, искусством объемов и симфонией красок — у Рубенса. Но тут неожиданное решение отца оторвало его от мечтаний.

По совету «почтенных особ», снисходительно выслушивавших его пасторали и роялистские оды, Жан-Батист Домье решил определить Оноре рассыльным в контору судебного исполнителя.

Понимая, что ему необходимо зарабатывать себе на хлеб, а также в скором будущем кормить своих близких, подросток, Скрепя сердце, подчинился этому решению.

Как мы видим, Домье рано узнал этих «людей юстиции», которых впоследствии столь жестоко заклеймил. В самом деле, отвращение художника к судейским зародилось у него задолго до того, как в 1832 году он сам был отдан под суд. Отвращение это восходит к тому тягостному для него времени, когда он служил клерком в конторе судебного исполнителя и, несмотря на скучные повседневные обязанности, таил в душе высокие устремления: здесь он близко наблюдал преисполненных равнодушия и самодовольства судей и адвокатов — все судейское племя.

Все пережитое им в пору этого тяжкого испытания Домье передал в одном из своих рисунков из серии «Французские типы» под названием «Маленький клерк», в котором он как бы рассказал о себе.

Шея маленького клерка туго стянута черным шейным платком, сам он сгорбился под грузом непомерно большого сюртука, на ногах у него стоптанные башмаки, цилиндр напоминает дымовую трубу, из-под него торчат большие уши подростка. Лицо у мальчика усталое и в то же время лукавое; видно, что он медлит, не торопится открыть дверь в контору. Любопытный взгляд, вздернутый нос маленького клерка — все это заставляет нас думать, что, создавая этот образ, Домье-мужчина вспоминал Домье-мальчика. Подпись под рисунком на этот раз наверняка не принадлежит перу Филипона. Она гласит:

«Маленький клерк ест мало, много бегает по делам, еще больше слоняется без дела и старается как можно позже вернуться в контору, где ему уготована роль козла отпущения».

Ничто не может ярче обрисовать душевное состояние Домье-рассыльного, чем эта литография и подпись к ней.

Наконец, не в силах больше терпеть Оноре однажды напрямик заявил отцу, что не хочет оставаться рассыльным. Автор «Поэтических мечтаний» поначалу не желал это слушать, но, увидев, что сын настроен решительно, испугался: вдруг тот и

вправду бросит контору и сбежит…

И Жан-Батист вновь обратился за советом к «почтенным особам», столь благосклонным к его литературному дару. Учитывая интерес молодого Домье к искусству, решили сделать его продавцом книжного магазина.

Рассыльный судебного исполнителя… Продавец книжного магазина… — сколько знаменитых людей начинали с этого!

Родственник Делоне, благонамеренный книготорговец, хотел сделать из бывшего рассыльного отличного продавца! Тщетно. Все усилия этого добропорядочного человека разбивались о железное упорство, которое составляло одну из отличительных черт Домье. В конце концов он был вынужден сложить оружие и расстаться со своим продавцом.

На этот раз родители юного бунтаря были глубоко подавлены его поступком. Госпожа Домье — с чисто южной горячностью воскликнула:

— Мой бедный Оноре! Ты сам не знаешь, чего ты хочешь! Ты не знаешь!

На что непокорный сын решительно возразил:

— Отчего же — знаю! Я хочу рисовать!

Тут Жан-Батист, наконец, уступил. Он заявил, что готов положиться на суждение Александра Ленуара, которому он посвятил одну из своих од. Увидев рисунки Оноре, почтенный основатель Музея французских памятников принял сторону юноши. «У него — бесспорное призвание…»

Жребий брошен. Оноре Домье будет художником…

А между тем первые уроки у Ленуара, когда тот старался преподать ученику основы рисунка, разочаровали его, чуть ли не обескуражили…

Провозглашаемые учителем принципы были слишком далеки от меняющейся, искрящейся жизни, чтобы надолго задержать внимание вольного ученика парижских улиц…

Оноре быстро надоело без конца срисовывать носы и уши, уши и носы. Разве не принадлежал он к новому поколению романтиков, которому было суждено резко восстать против ига Давидовых теорий {15}, противопоставив холодным детальным этюдам целостную устремленность ансамблей?

Постепенно Домье все реже наведывался в мастерскую Александра Ленуара. Точно так же, как и в бытность свою рассыльным в конторе судебного исполнителя, он принялся вновь бродить по Парижу, смешиваясь с толпой зевак, наблюдая за самодовольными буржуа, высматривая тайны «городских фургонов». В особенности его привлекал Бульвар дю крим (Бульвар преступлений). Он смотрел потешный парад, в котором

участвовали великаны, карлики, силачи, дикари, альбиносы, бараны о пяти ногах, телки о двух головах, ученые кролики. С наслаждением слушал он зазывания продавца английской обувной ваксы, зубодера в костюме мексиканского генерала, крики продавца белых мышей, человека с ящерицами, который продавал средство для выведения пятен… Какой обильный урожай впечатлений пожинал здесь для будущего, нисколько о том не помышляя, беспечный маленький марселец!

Но его родители были иного мнения на этот счет. Жан-Батист и его жена видели только одно: после длительной борьбы за право стать художником Оноре покинул мастерскую Ленуара, точно так же, как и прежде, покинул контору судебного исполнителя и книжный магазин. Неужели из этого чудака так ничего и не выйдет?

— Бедный Оноре! — воскликнула госпожа Домье. — Ты, право, сам не знаешь, чего хочешь!

— Я хочу рисовать!

— Но ведь Ленуар…

— Да, конечно, Ленуар… Но это не то!

Все же нельзя было вечно жить одними прогулками и любоваться городом. И вот Оноре попросил одного из своих приятелей, некого Рамле, подыскать ему работу. Этот Рамле был довольно бездарным художником, но он знал литографию и предложил юному Домье обучить его технике этого ремесла. Домье с восторгом согласился.

Литография в ту пору переживала полосу расцвета.

> «Да здравствует литография!
> Ею всякий увлечен!..» —

говорилось в песне тех лет. Метод Зенефельдера {16} повсеместно применялся для оформления иллюстрированных журналов. Мало того, большинство наших художников, привлеченных примером Прюдона и Ж.-Б. Изабэ {17}, охотно пользовались им. Вслед за Жерико и Боннингтоном, Делакруа {18} тоже любил работать жирным карандашом, извлекая из бархатистого камня огненные романтические контрасты.

С легкой руки Ораса Верне и Шарле {19} «на бумаге возрождалась Великая Армия с ее былой славой», вследствие чего, как справедливо заметил Анри Бушо {20}, «в день, когда народ выйдет на улицу, он будет подготовлен, воодушевлен соответствующими изображениями».

Рядом с бардами наполеоновской эпопеи и поклонниками средневековья, признанным главой коих был Делакруа, трудилась

горстка веселых молодых людей, лишенных каких-либо претензий, стремящихся лишь запечатлеть комические черты наших нравов, мелкие неурядицы повседневной жизни. Одних особенно смешила наивность простых людей, доверчивость простофиль. Другие смеялись над богачами. Наконец, иные не страшились метить и выше и нападать на власть имущих.

С великим воодушевлением Пигаль, Травьес, Анри Монье, Гранвиль {21} давали уроки непочтительности подданным Карла X {22}, этого «благочестивого монарха», как называл его наш злоязычный Декан {23}.

К этим-то копировщикам жизни, к этим художникам улицы и влекло, по понятным причинам, нашего начинающего литографа.

По правде сказать, его первые опыты были весьма робкими! С трудом разместил он в книжных магазинах несколько детских азбук, иллюстрации к «жестоким» романсам; были еще бледные наброски, предназначавшиеся для маленького журнала, основанного Уильямом Даккетом, — так выглядел скромный дебют Оноре Домье.

Как бы мало ни платили за этот труд, надо было ведь на что-то жить.

Какое-то время ему давал работу модный в ту пору издатель Бельяр. Однако сын человека, воспевавшего Александра I и Людовика XVIII, уже тогда носил в своем сердце страстную любовь к республике. Ему опротивело без конца копировать одни только сцены из жизни буржуа, невыносимо законопослушные, сентиментальные и пошлые, хотя эта глупая сентиментальность достигла своей вершины уже при следующем правительстве. Домье скоро оставил эту работу, предпочтя вновь изготовлять на свой страх и риск и затем сбывать для продажи в книжные магазины детские азбуки и рисунки к песням.

В это время, примерно году в 1828, он посещал с большим усердием курс академии Будена {24}, где учился рисовать человеческое тело, несовершенства и уродства которого впоследствии наглядно открылись ему на речных купаньях. Домье близко сошелся со многими художниками, например с Огюстом Прео {25}, самым крупным скульптором романтического направления, и Жанроном {26}, популярным художником и полиграфом. Впоследствии республика 1848 года остановила на нем свой счастливый выбор, предложив ему ведать национальными музеями.

Ахилл Рикур {27}, который, перед тем как увлечься театром, открыть Понсара {28} и его «Лукрецию», уже успел основать журнал «Артист» {29}, в 1829 году издавал эстампы на рю дю Кок. Улица эта вела к Лувру и служила своего рода торговым центром. Она

примыкала к галерее, где продавались случайные товары: книги, гравюры, железная утварь, плетеные корзины. Унылые прилавки со всем этим скарбом тянулись вдоль пустыря, на месте которого сегодня находится величественная, безупречной формы площадь Нового Лувра.

Молодой литограф отнес Рикуру несколько из своих первых оттисков. Они понравились издателю: он сумел увидеть в них в зачатке главное отличительное свойство Домье.

— Вы умеете схватить движение! — сказал он.

В этом Ахилл Рикур, признанный мастер открывать новые таланты, проявил бесспорное провидение.

Первые опыты Домье, и правда, были еще очень робки, неуклюжи и удручающе безлики.

Изданные Рикуром «Фантазии» почти не сохранились, но от этого периода нам остались две литографии, подписанные Домье: обе были опубликованы журналом «Силуэт»{30}. Это были рисунки в стиле Шарле. В духе куплетов Беранже, как привыкли буржуа, они славили овеянную порохом доблесть солдат времен Республики и Империи.

Первая литография не лишена интереса. На поле битвы, в дыму, гренадер заряжает свое ружье. С презрением смотрит он на пролетевшее мимо ядро, которое вот-вот врежется в землю в нескольких шагах от него. Внизу характерная подпись: — «Ступай своей дорогой, свинья!»

Другая литография называется «Старое знамя». Рисунок этот далек от совершенства. Крестьянин — персонаж известной песни — с нежностью прижимает к сердцу трехцветное знамя, которое в ту пору воспринималось прежде всего как знамя Революции.

Революция исподволь подтачивала старое здание бурбонской монархии, с таким трудом отстроенное заново.

Национальная гвардия, освиставшая Карла X, была расформирована — это открывало дорогу восстанию. В провинциях вспыхивали загадочные пожары. Распущенная палата бурлила. «Она была вновь водворена на сцену лишь с помощью баррикад, под звон колоколов, провожавших в последний путь безвестных покойников, — водворена детьми народа в грязной одежде»[2].

Дипломатический корпус уже не скрывал своей тревоги. Только король и его министры упорствовали в своей безмятежной слепоте, что заставило Меттерниха {31} произнести следующие суровые слова:

— Я беспокоился куда бы меньше, если бы князь Полиньяк {32} беспокоился несколько больше…

Стараясь отвратить от монархии удар, которого ожидал, в

Париж поспешил господин де Вийель {33}. А господин Бёньо{34} печально предрекал:

— Монархия пойдет ко дну, не свертывая паруса, как вооруженный до зубов корабль…

Над Францией занималась новая, кровавая, но светлая заря. Ей было суждено породить новое поколение, жаждущее политической свободы и социальной справедливости, поколение, чей гений созревал в бурях людской толпы на площадях и в безмолвии тюрем.

И подобно многим другим, услышавшим набат Трех славных дней, маленький Домье стал великим художником и смелым гражданином.

КОРОЛЬ БАРРИКАД

Над июльскими баррикадами вырос новый трон. Буржуазия, ставшая хозяином дня, в лице Луи-Филиппа приветствовала свой собственный приход к власти. Разбитые легитимисты {35} «представляли лишь незначительную опасность: для этого они были слишком богаты». «Учитывая, что их богатства непременно поглотила бы буря, вздумай они неосмотрительно ее вызвать, — они находились в на редкость ложном и противоречивом положении». Что касается «бонапартизма», то он «пустил корни повсюду, в народе, в администрации, в армии, вплоть до палаты пэров»[3]. Его столпам — старым генералам времен Империи — правительство предоставляло все, что только им было угодно.

Самой непримиримой партией, вероятно, потому, что она была разочарована больше других, оказалась республиканская партия. Ее руководители — Этьен Араго, Бастид, Годфруа Кавеньяк {36} и другие, «увлекали народ благородством своих чувств, а студентов — своей дерзостью». Каждый знал, что Революция совершилась лишь благодаря их отваге, и было понятно, что, подобно карлистам, они должны смотреть на Луи-Филиппа Орлеанского как на узурпатора. Разве после этих июльских дней, когда пролилось столько народной крови, власть не должна была перейти к Республике?

«Три славных дня» подарили печати временную свободу. Республиканцы с юношеским воодушевлением ухватились за это оружие и сделали его своим. Такие органы печати, как «Трибюн» («Трибуна»), которую издавал Жермен Саррю, «Мувман» («Движение»), редактируемая Ахиллом Рош, «Ла Революсьон де 1830» («Революция 1830 года»), на страницах которой сражались Шарль Рейбо и Антони Турэ, и, наконец, «Насьональ» Армана Карреля, — с предельной резкостью нападали на новый режим.

Но если оскорбление ранит, то смех разит насмерть. Гневные статьи и речи, деятельность тайных обществ, рабочие бунты представляли меньшую опасность для орлеанистского режима, чем литографии Травьеса, Декана, Гранвиля — свирепые карикатуры, расцветшие под июльским солнцем, они заставляли всю Францию смеяться над «Порядком вещей»{37}. Как сказал Бодлер{38}, «поистине, то было прекрасное время для карикатуристов».

Республиканец в душе, Оноре Домье перенял от отца, бывшего, однако, убежденным легитимистом, философские принципы, заимствованные из «Рассуждения о неравенстве» и

«Общественного договора» {39}. Теперь он решил полностью посвятить себя защите идеала Свободы, Гуманности и Справедливости, который никогда не угасал в его душе. Только хотел он это сделать по-своему, смело атакуя противника этого идеала.

Мимоходом, забавы ради, он сделал литографию «Жертвы Революции». Две гризетки прогуливаются в парке Тюильри, тщетно пытаясь привлечь к себе внимание молодых людей, читающих газеты. Фигуры молодых женщин в перчатках, в фартуках из тафты, хорошо исполнены, но, право, Домье — не певец женских прелестей. Отважный боец республиканской армии, он нанес противнику свой первый удар — правда, еще очень слабый! Луи-Филипп, изображенный в виде пастуха, яростно стрижет баранов с революционными кокардами. «Бедные барашки, — гласит подпись, — сколько бы вы ни старались, все равно вас будут стричь!»

Вслед за этим бывший рассыльный сделал второй выпад. На этот раз против советников французского короля. Карикатура на Талейрана {40}, на которой тот изображен в виде господина Куда-дует-ветер, с флюгером на голове, открыла молодому художнику доступ в солидное издательство Обер, расположенное в пассаже Веро-Дода, номер 13. Отныне карьера Домье-литографа обеспечена.

Издательство Обер выпустило в свет его первые опыты политической карикатуры. Эти рисунки, сделанные на камне, еще робки и несмелы.

Например, конституционная монархия изображена в виде осла, нагруженного мощами. Или другой рисунок: солдат национальной гвардии, заметив в витрине магазина, где торгуют гипсовыми слепками, столь хорошо знакомый всем профиль человека с чубом и бакенбардами, восклицает: «Боже, как я любил этого человека!» Так был выставлен на посмешище экс-герцог Орлеанский, ставший королем Франции.

Третья карикатура, перекликавшаяся с великолепным свидетельством де Виньи {41}, была особенно примечательной. «Патрульотизм изгоняет из Пале-Рояля патриотизм» — этот рисунок, намекавший на события 22 декабря 1830 года {42}, привлек особое внимание Филипона, издателя газеты «Карикатюр».

Шарль Филипон — чрезвычайно любопытная фигура. Родился он в Лионе, в 1800 году. Сын торговца обоями, он рано пристрастился к рисунку. Семнадцати лет от роду юный лионец приехал в Париж и поступил в мастерскую Гро {43}. В 1823 году он окончательно обосновался в столице и скоро стал «ловцом

талантов». Как писал впоследствии Шанфлёри {44}, Филипон привлек к сотрудничеству очень многих молодых даровитых художников от Шарле до Гюстава Доре{45}, которого он сумел «разгадать» еще в шестнадцатилетнем лицеисте; он же нашел Гранвиля, братьев Жоанно, Декана, Домье, Гаварни и Шама {46}.

Этот остроумный человек с узким, удлиненным лицом, был чрезвычайно некрасив. Поэтому, когда Бенжамен {47} нарисовал на него шарж[4], он едва воспринимался как таковой, а прямолинейность подписи не вызывала сомнений:

«Шарль Филипон „Карикатуре“
Отцом приходится в натуре:
Ведь он поэтому точь-в-точь
Похож на собственную дочь».

Страстный республиканец, «упорный и беспощадный полемист», Шарль Филипон в 1831 году сделал все, чтобы крепко привязать к своему журналу молодого Домье, чьим требовательным вдохновителем ему было суждено стать на долгие годы.

Сегодня комплект газеты «Карикатюр» почти невозможно отыскать; номер состоял из листа текста, как правило, чрезвычайно задиристого, и двух прекрасных литографий, а не то и одной — крупного размера. Эта «иллюстрированная газета» создала целое «художественное течение», которое оказало на политическую литографию такое же влияние, как «Живописные путешествия» Тейлора {48} — на литографию романтическую.

Домье начал сотрудничать в газете под псевдонимом Рожлена. Его литографии соседствовали с любопытными жанровыми зарисовками, подписанными: «граф Александр Б…» — еще одним псевдонимом, за которым скрывался Оноре де Бальзак.

Как известно, время у Бальзака всегда было на вес золота. Автор «Сцен из жизни провинции», вечно куда-то торопившийся, лишь изредка забегал в редакцию журнала, чтобы принести свой текст, прочитать корректуру или же получить несколько луидоров…{49}

Все же он успел приметить Оноре Домье. При виде некоторых его композиций, могучих, как барельефы, Бальзак воскликнул: «У этого парня под кожей спрятана мощь Микеланджело!»

Впоследствии Бодлер раскрыл глубокий смысл этого суждения, написав в своем «Романтическом искусстве»: «Произведения Гаварни и Домье справедливо называли дополнением к „Человеческой комедии“».

Как и многим другим, Бальзак дал Домье ценный совет:

— Если хотите стать великим художником, — делайте долги!

Сам Бальзак мог служить в этом отношении примером, но у Домье, единственной опоры всей семьи, хватило благоразумия не следовать этому совету.

Среди других редакторов «Карикатюр» выделялись также Луи Денуайе [{50}], который под псевдонимом Дервиль написал роман «Жан-Поль Шоппар». Еще до Шама это произведение иллюстрировал Домье, а так же «Распорядитель танцев» — сам Филипон, который, охотно меняя карандаш на перо, забавлялся, осыпая Июльскую монархию градом метких, язвительных насмешек.

Угодно ли читателю узнать, как в духе ярмарочного зазывалы (единственное подходящее к данному случаю выражение) расхваливал таланты своих сотрудников издатель «Карикатюр»? Вот она — удивительная реклама, каковой Филипон объявил о публикации серии рисунков «Непроституированная палата»: «Перед вашими глазами пройдет длинная галерея портретов „непроституированных“. Талант мсье Домье — залог их сходства с оригиналом. Особенный интерес она представит для наших подписчиков, когда будет завершена и ею будут охвачены все наши пузатые обжоры. Это будет наш достойный памятник человеческой глупости.

Мы понимаем, насколько важно читателю получить весь комплект портретов тех „непроституированных“, которые привлекли его внимание то ли особенно громкими воплями, то ли особенно глубоким молчанием, то ли эпилептическими нервными припадками, то ли наиболее выраженной сервильностью, проявившейся во время голосования на скамьях центра. Мы и впредь будем демонстрировать читателям обитателей этого человеческого зверинца…»

В газете «Карикатюр» сотрудничали многие талантливые художники. Например, Гранвиль, чей скупой и вместе с тем тщательно выполненный рисунок нравился всем. Это он в 1832 году не побоялся беспощадно изобразить во всех подробностях «Шествие большого, жирного и глупого» борова, ведомого подвыпившими министрами. Или Анри Монье: его «чиновники» и «гризетки» были замечены читателями еще во времена Реставрации. Травьес, сделавший своего излюбленного героя Майе[{51}] политическим деятелем; Раффе [{52}], который изображал министра в лохмотьях, взбиравшегося на подмостки и требовавшего, чтобы народ увеличил ему жалованье; Пигаль, который был и остался живописцем людей из народа, как Эжен Лами[{53}]— живописцем светского общества. Декан как-то раз

изобразил старых пэров в виде бродячих артистов, отплясывающих на ходулях бешеную сарабанду…

Но, бесспорно, первое место среди них вскоре занял тот, кто скрывался под псевдонимом Рожлена, — Оноре Домье.

В ту пору, когда Домье стал работать в газете «Карикатюр», правительство Луи-Филиппа уже утрачивало великодушную терпимость, которую афишировало поначалу. Аллегория с «Грушей», зародившаяся в голове Филипона, обрела зрительское бытие благодаря карандашу Домье. Король, будучи умным человеком, первым посмеялся. Но по мере того как шутка распространилась по всей Франции, она казалась его министрам все менее и менее забавной. Все знают о пресловутом процессе, возбужденном против Филипона за то, что он изобразил с помощью нескольких штрихов превращение груши — этого злополучного плода — в голову Луи-Филиппа?

На суде дерзость Шарля Филипона была беспримерной. Он не остановился даже перед тем, чтобы бросить главному обвинителю в лицо следующее заявление:

— Что ж, завтра вам, может, вздумается осудить нас за бриошь, за любой другой смехотворный предмет, в коем по воле случая может проступить это злосчастное сходство!

Филипона оправдали, но с этого дня судебные приговоры стали сыпаться на газету почти без перерыва, что дало повод основателю «Карикатюр» для следующей остроты:

— Вместо косточек, в этой груше спрятаны одни штрафы!

Впрочем, и насмешки «Карикатюр» с каждым днем становились все более резкими и язвительными.

Так, после голосования по поводу военных ассигнований Филипон писал:

«Вчера Палата ассигновала 8393 тысячи франков на артиллерийские снаряды. По крайней мере, на этот раз народ не может сказать, что он ничего от этого не получит».

В другой раз он написал про Тьера {54}:

«Господину Тьеру не советовали брать на себя финансы: трудно — говорили — обеспечить приток денег в казну. Тьер ответил: „Будьте покойны, господа, все будет в моих руках“».

В этой насыщенной борьбой обстановке и появилась на свет литография Домье «Гаргантюа». Появилась не на страницах «Карикатюр», а в витрине магазина издательства Обер, привлекая сюда насмешливую, ненавидящую правительство толпу парижан. Композиция этой литографии тяжеловесна, фактура — суха и невыразительна. Между тем, глядя на нее, все смеялись. Некто со взбитым чубом восседал на дырявом троне. Длинная доска поднималась от земли ко рту Гаргантюа. По ней бежали

маленькие тщедушные человечки — министры, сенаторы, депутаты — и высыпали из корзин в рот своему хозяину золотые монеты. По мере того как наполнялось его чрево, Гаргантюа переваривал и выдавал «через нижнее отверстие своей персоны» лавину грамот, наград, маршальских жезлов, министерских портфелей, которые жадно расхватывали те, кто перед этим носил корзины, доверху набитые золотом.

Было заметно, что сочувствие художника на стороне тех, кого он изобразил в правом углу карикатуры: ведь это за счет труда и лишений этих людей наполнялись королевские корзины.

Вот эти люди: старый солдат-инвалид, труженик, возмущающийся тем, что его заставляют отдавать часть заработка налоговому ведомству. Бедняки, которые, чтобы кормить Гаргантюа, вынуждены урезать свою и без того скудную порцию черствого хлеба. Среди них — худая, изможденная женщина, прижимающая новорожденного младенца к высохшей груди.

За эту литографию, возбуждавшую против баловней буржуазной монархии недовольство и гнев трудящихся, Оноре Домье был приговорен судом департамента Сена к полугодичному тюремному заключению и штрафу в размере трехсот франков.

Для отбывания наказания художнику была предоставлена отсрочка. И его сотрудничество в газете «Карикатюр» то под псевдонимом Рожлена, то просто под инициалами продолжалось, и с каждым днем его атаки становились все более дерзкими.

Вслед за «Гаргантюа» Домье выпустил другую большую литографию, в которой по-прежнему следовал манере Гранвиля, — «Разнообразные мании политических безумцев». Эта литография вводит нас во двор Шарантона {55}. Здесь «каждый пациент предается своей излюбленной мании». Генеральный прокурор Персиль, тот самый, что выступал на суде обвинителем против Домье, гильотинирует куклу; маршал Сульт несет охапку свечей; Тьер, в непомерно просторном костюме, — это «дурачок, изображающий из себя министра»; д'Аргу — глава цензуры — скачет верхом на ножницах; Шарль де Ламет {56}стоит на коленях перед стулом, на котором восседает Груша; сам король, который виден со спины, одержим манией рукопожатий, от которых, однако, отказываются решительно все, даже каторжники, к которым он обращается.

«Прием при дворе короля Пето». На этой литографии изображены те же лица — приближенные короля. Один за другим — во главе с Сультом — они низко кланяются… королевской ноге. На этом рисунке выражения лиц персонажей выведены более остро жирным, размашистым карандашом. Наконец, Оноре

сделал еще карикатуру, в которой уже чувствовалась рука мастера. Он возымел дерзость изобразить префекта полиции Жиске в обществе д'Аргу и маршала Сульта: они стирают трехцветное знамя, жалуясь, что никак не удается отмыть «этот проклятый красный цвет». Тут уж Оноре предложили отбыть наказание.

В газете «Карикатюр» от 30 августа 1832 года мы можем прочитать: «В то самое время, когда мы пишем эти строки, господина Домье, приговоренного к шести месяцам тюрьмы за карикатуру „Гаргантюа", арестовали на глазах у его отца и матери, для которых он был единственной опорой».

Тюрьма Сент-Пелажи в ту пору состояла из трех корпусов. Один выходил фасадом на север, другой — на запад, третий — так называемый Павильон принцев — на восток. Их отделяли друг от друга три двора: Двор должников, второй — Двор префектуры, или Галерея, третий — Двор больницы и политических. Высокие стены закрывали солнце, отчего в этих мощеных дворах, украшенных всего лишь семью или восемью хилыми акациями, было сыро.

В своей книге «Дневник моего тюремного заключения» Ламенне {57} писал:

«Очутившись здесь, будто попадаешь в особый мир, который калечит душу, потому что в этом мире человек виден лишь с самой дурной стороны, начиная с архитектора, очевидный замысел которого состоял в том, чтобы заставить страдать узников тюрьмы, лишив их воздуха и света».

Далее автор сочинения «Слова Верующего» сообщает нам ценные сведения о распорядке дня заключенных:

«Едят здесь два раза в день: в восемь часов утра и в четыре часа дня. Выдают фунт белого или полтора фунта черного хлеба. На завтрак — жидкий бульон. На обед — плошку овощей. По четвергам — взамен овощей — четверть фунта мяса. Всего этого недостаточно для утоления голода».

В начале Июльской монархии в Зал больницы и в Зал галерей, как и в Дом должников, были втиснуты все непривилегированные узники, как уже осужденные, так и арестанты, отбывающие предварительное заключение. Шесть комнат восточного корпуса, окна которого выходили на улицу Пюи-д'Эрмит, администрация тюрьмы приберегала для привилегированных — аристократов, журналистов и писателей.

Сто двадцать прочих заключенных были размещены в других отделах тюрьмы. В их числе был и Домье.

Тюрьма Сент-Пелажи была в ту пору любопытным политическим паноптикумом. Газета «Карикатюр» соседствовала

здесь с «Котидьен», «Курье де л'Эроп» — с «Революсьон». «Газетт де Франс» проглядывала между «Трибюн» и «Курье франсэ»{58}.

«По вечерам, незадолго до того, как камеры запирались на засов, все республиканцы Сент-Пелажи при тусклом свете фонарей читали свою вечернюю молитву»[5].

Один из узников Сент-Пелажи, Арман Марраст {59}, описал нам эту волнующую церемонию, в которой вместе со своими соседями по камере — гравером Леружем и романистом Массом — участвовал также и Домье:

«Сразу же после Июльской революции в Сент-Пелажи вошла в обычай вечерняя молитва. Каждый вечер пролетарии благоговейно брали в руки трехцветное знамя, выносили его во двор и здесь обступали его кругом.

Сюда спускались все республиканцы, исповедовавшие идеи равенства, радуясь возможности поклониться своему знамени. Становились как попало и, вспоминая былые времена, хором повторяли вдохновенные стихи наших революционных поэтов.

Один из присутствующих затягивал „Походную песнь". И скоро все хором подхватывали припев.

Затем пели другие гимны свободы. Сколь гордо, возвышенно, прекрасно звучали они! Разгорались патриотические чувства, заставляя живее биться сердце, возвышая душу. Ничто не омрачало наш восторг! Сильные, мужественные голоса. И тишина вокруг. И рядом — эта тюрьма. Голоса воспевали, восхваляли свободу. И перед ними — трехцветное знамя. Они поют — все эти люди, с пылкой верой в сердцах. Вера эта непоколебима, и оттого так твердо, так волнующе, так торжественно звучат их песни. Это своего рода праздник, где алтарем служит надежда, своего рода ритуал жертвоприношения, где каждый готов положить на алтарь свою жизнь. Как это прекрасно! Как величественно!

Потом пели „Парижскую песню", за ней — „Марсельезу". Пели с глубокой серьезностью, от всей души, и все опускались на колени. Когда гимн замолкал, знаменосец обходил всех подряд, и каждый целовал трехцветное знамя. Потом все вставали, знамя столь же торжественно водворяли на место и вскоре внизу, у входа в каждое здание, раздавался грубый окрик: „Отбой!". Двери затворялись, и все возвращались в свои камеры».

К сожалению, в Сент-Пелажи были не одни только честные люди, приходилось выносить и соседство с мошенниками. Домье, однако, судя по всему, не слишком тяготился этим. Впоследствии он даже рассказывал, что увидел в тюрьме много интересного.

Своей спокойной веселостью, добродушной иронией Домье завоевал расположение заключенных, включая жуликов: «Жулики обожали его. Один из них, знаменитый в свое время мошенник,

много раз пытался вызвать Домье на откровенность. Он думал, что человек, не желающий говорить о себе, по всей вероятности, какой-нибудь крупный преступник.

— Послушай, — говорил он, — отчего ты не хочешь мне рассказать, что ты сделал?

Но Домье с загадочным, таинственным видом восклицал:

— Ты никогда этого не узнаешь! Это тайна!»

В остроумном письме, посланном им из тюрьмы Сент-Пелажи своему приятелю Жанрону, Оноре, которому его товарищи по заключению, лучше запомнившие его карикатуру, чем его имя, дали прозвище «Гаргантюа», сообщил, что у него нет особых претензий к «пансионату Жиске». И если бы только он не скучал по своему дому и родным, тюрьма не оставила бы ему «неприятного воспоминания, совсем напротив».

Одно лишь раздражало его. То, что ему без конца докучали люди, требовавшие, чтобы он нарисовал их портрет.

Значит, уже тогда Оноре создавал портреты, и делал он их то углем, то акварелью.

Сент-Пелажи, 8 октября 1832

Дорогой Жанрон.

Я вынужден писать тебе, не имея возможности тебя увидеть, так как легкое недомогание не позволяет мне покинуть Сент-Пелажи. Я слышу громкий шум: на минуту я отложу письмо, можешь пока сходить прогуляться.

…Вот я и вернулся. Это всего лишь подрались карлисты {60}, с некоторых пор эти люди все время дерутся, не то, чтобы кто-то отстаивал свою честь, — дерутся из-за бытовых дрязг, из-за денег.

Итак, я в Пелажи, прелестном месте, где людям обычно не до развлечений. Но я здесь развлекаюсь, хотя бы из духа противоречия. Даю тебе слово, что пансионат Жиске вполне меня устроил бы, если бы подчас мысль о доме, то есть о моей семье, не нарушала очарования моего столь сладостного уединения!..

Если не считать этого, тюрьма не оставит у меня неприятного воспоминания — напротив, вот только сейчас, в эту минуту, мне хотелось бы иметь несколько больше чернил: чернильница моя пуста, и это очень мне мешает, вынуждая меня то и дело обмакивать в ней перо, что мне весьма надоело; не будь этого, кажется, я всем был бы доволен. В здешнем пансионате я работаю раза в четыре больше, чем дома. На меня наседает, меня

терроризирует толпа граждан, требующих, чтобы я сделал их портрет.

Я удручен, расстроен, огорчен, обижен тем, что у тебя нашлись причины, которые не дают тебе прийти навестить твоего друга Гуапа [{61}], по прозванию Гаргантюа. Видно, я создан для прозвищ, потому что с первого дня моего появления здесь, поскольку людей больше заинтересовала моя карикатура, чем мое имя, — ко мне прилипло прозвище «Гаргантюа». А вообще-то, наверно, ты не поверишь, что я вот уже сутки пишу тебе это письмо. Короче, сейчас я вновь принялся за письмо, которое вынужден был вчера прервать ввиду прихода посетителей и затем ввиду обеда у Жоффруа, который оставит памятный след в ряду пиршеств твоего Гуапа.

Господин Филипон спрашивал у меня, не знаю ли я какого-нибудь пейзажиста-патриота. Я назвал ему Каба́ и Юэ [{62}], второго — на случай, если Каба́ еще не вернулся. Прошу тебя ответить мне сразу же, потому что у него (у Филипона, разумеется) весьма срочное дело к ним. Не забудь дать мне адрес того или другого, чтобы можно было им написать.

С нетерпением жду твоего ответа. Сразу же сообщи мне насчет Каба́ и Юэ.

Мое почтение твоей семье

Прощай. Гуап — О. Д.

Она прекрасна, как всегда. Не пиши мне о политике, здесь распечатывают письма.

Впоследствии Домье старался запечатлеть на бумаге свои воспоминания о Сент-Пелажи. На одном рисунке он изобразил политических заключенных, смотрящих из-за тюремной решетки как поднимается в небо воздушный шар с датами Трех славных дней: 27–28–29 июля. На другом рисунке мы видим троих заключенных. Сидящий на переднем плане читает своим товарищам по заключению газету «Трибюн». Если верить Шанфлёри, на рисунке изображены гравер Леруж, адвокат Ландон и писатель Масс. Но поскольку Ландон в то время был на свободе, более вероятно, что здесь перед нами — Леруж, Масс и сам Домье.

Как бы то ни было, у него оставалось свободное время, и заключенный Оноре Домье выполнил в тюрьме серию причудливых рисунков «Воображение». По мере того как они создавались, Рамле уносил эти рисунки, которые сам

литографировал и при этом, к сожалению, снижал их выразительность.

14 января 1833 года «Шаривари» опубликовала первую литографию из серии «Воображение»: «Старая консьержка тешит себя мечтами о счастье, которое сулит ей выигрыш в лотерее». «Шаривари» следующим образом представила серию читателям:

«Добавим несколько слов, которые, несомненно, усилят благосклонность наших подписчиков к сценам серии „Воображение“. Их автор, господин Домье, рисует их в тюрьме. Этот молодой художник был осужден в 1832 году на шесть месяцев тюрьмы и 500 франков штрафа за прекрасную карикатуру под названием „Гаргантюа“».

В конце января 1833 года Домье вышел из Сент-Пелажи, преисполненный самого страстного воодушевления. Теперь он уже был сердцем и умом — зрелый человек. Многочисленные портреты, которые ему, хоть и против воли, пришлось исполнять, уступая просьбам товарищей по заключению, подтвердили его умение с помощью острого, как нож, карандаша раскрыть сущность человеческого лица. Робкий литограф времен «Политических безумцев» или же «Короля Пето» сразу овладел мастерством портретиста.

Еще до пребывания в Сент-Пелажи Домье несколько раз пробовал свои силы на поприще искусства физиономической характеристики, и эти пробы карандаша были замечены.

8 марта 1832 года под псевдонимом Рожлен появилась литография «Маски 1831 года». Здесь литографическое искусство еще слабовато, по рисунок уже выполнен в энергичной манере. Некоторые маски, например маска военного министра Сульта, с ее почти геометрическими линиями и планами; маска Кератри{63}, с опущенными веками и странно наморщенным носом над раскрытым ртом; маска Дюпена{64}, где рот, похожий на куриную гузку, символизирует ораторское искусство адвоката — отличные портреты-шаржи. И все же эти пятнадцать физиономий еще несколько неподвижны, скованны и, в конечном счете, довольно стереотипны. Гибкость, живость, которых им недостает, мы обнаружим в первом из серии погрудных портретов, украшенных вымышленными гербами, — в портрете Шарля Ламета.

У бывшего столпа конституционной монархии — шишковатое лицо старого пономаря-лицемера. Художник придал ему подлое, отталкивающее выражение. Глубоко сидящие глаза, смешной парик… Тщетно стали бы мы искать на этом лице хоть искру совести.

Оттопыренная нижняя губа, убегающая вверх линия носа, темные впадины на щеках, заостренные кверху уши — перед нами

«Дюпен-старший», олицетворение коварной велеречивости, человек с обезьяноподобной внешностью. Эти два бюста особенно великолепны своей моделировкой и освещением.

Когда Домье вышел из Сент-Пелажи, его слава портретиста была уже настолько прочной, что ему стали по преимуществу заказывать портреты. И тогда узник 1832 года создал свой последний бюст — бюст злейшего врага республиканцев — генерального прокурора Персиля. Его острое, точно нож, лицо, грозная должность и имя попросту напрашивались на то, чтобы сатирик изобразил их в виде ножа гильотины или же пилы (Персиль — Пэр Си — в переводе «Папаша Пила»).

Но насколько эту серию «бюстов» впоследствии превзошла свирепая и правдивая «Иллюстративная галерея парламентской буржуазии»!

Вот поэт-классик Вьенэ, погруженный в печальные размышления. А вот — господин Кюнен Гриден, засунувший руки в карманы штанов, глупый и грубый, удивительно точно схваченный тип выскочки. Или вот еще: эта грузная фигура, эта подвижная, бездумная физиономия принадлежит маршалу Себастиани{65}, чья мать, бывало, говорила: «Мой сын подобен своим барабанам: чем больше его бьют, тем громче он шумит».

Вот автор комедии «Два зятя», главный редактор влиятельной газеты «Конститюсьоннель», которую «Шаривари» впоследствии осыпет градом стрел, — господин Этьен. У него расплывшееся самодовольное лицо, тяжелые веки, покатый лоб под всклокоченными волосами: кажется, будто он что-то замышляет. Скоро в серии «Бал при Дворе» мы вновь обнаружим это «велеречивое брюхо», как называл его Филипон, этого потрепанного красавца, довольного собой и женщинами, в костюме «Амура» Буше: он совершенно голый, с огромным животом и крыльями на спине; в руках у него колчан стрел, на голове — фуражка для слепых.

Тощая, как жердь, фигура в непомерно широком костюме — это Руайе-Коллар {66}. Мы снова встретимся с ним в серии «Бал при Дворе», где он изображен в костюме маркизы времен прежнего режима (из-под черной мантильи видно его лицо), в огромных фижмах — он нетвердо стоит на ногах.

Вот доктор Прюнель, мэр Лиона: густые, торчащие волосы, широкие плечи, тяжелые кулаки. В глазах у него коварный блеск. Господин де Кератри шаркает ножкой, кланяется, кладет руку на сердце и, улыбаясь, показывает острые зубы — зубы грызуна. Адмирал де Риньи чрезвычайно чем-то озабочен; он будто пытается учуять, откуда дует ветер.

И вот на «скамье страданий» — Гизо. На этот раз перед нами

прекрасный портрет, а отнюдь не карикатура. Лицо смоделировано крепко и прочно. Орлиный нос, сильно выдающаяся вперед верхняя губа… от всего этого веет глубокой грустью, печалью, чуть ли не подавленностью… но так же бесспорной духовной красотой.

Увлекшись искусством портрета, Домье вместе с тем не отказался и от карикатур на темы текущих политических событий.

Кому не известен поступок маршала Лобо, в общем не самый злостный, когда, стараясь разогнать восставших, он пустил в ход противопожарные шланги? Этого было достаточно, чтобы известный стратег сделался мишенью насмешек республиканской оппозиции.

Отныне на всех карикатурах маршала Лобо неизменно изображали в костюме мольеровских аптекарей с их излюбленным инструментом.

Принц Ланселот де Триканюль (Три наконечника — *прим. пер.)* — так отныне был прозван командующий Национальной гвардией и под этим именем осмеян в сатирических куплетах. Домье изобразил его в костюме придворного с клистиром в руках. За ним шествуют адъютанты, оснащенные другими аксессуарами, заимствованными из комедий Мольера{67}.

Домье обрушился и на другого ветерана наполеоновских войн: на маршала Мортье{68}, герцога Тревизского. В 1834 году он пытался сформировать правительство. Это обстоятельство побудило Домье извлечь на свет некий каламбур, приписываемый Наполеону (который будто бы называл своего маршала «большая мортира малого действия»), и изобразить Мортье в виде пушки, извергающей из дула ордена. Этот самый герцог Тревизский подвергался еще более несправедливым нападкам, которые нельзя оправдать никаким политическим пылом. В самом деле, на рисунке «Маршал Мортье накануне битвы под Ватерлоо» художник изобразил маршала сидящим в теплом колпаке у жаркого огня и симулирующим больного — будто этот доблестный солдат дезертировал с поля битвы. (Еще один навет: на рисунке «Не угрожает ли нам кризис в отношениях с Америкой?» Домье изобразил маршала Мортье, опять-таки в душегрейке мнимого больного, между герцогом Орлеанским{69}, подстригающим себе усы, чтобы никто не мог его узнать, и принцем Жуанвильским, прячущимся за занавеской.)

Напротив, «Бюжо{70} в замке Блэй» не вызывает у нас подобного сочувствия. Солдат, садовод и тюремщик — таков поистине «Толстяк Жан Бюжо», о котором «Ривароль» в 1842 году

язвительно писал: «Он обладает таким завидным душевным равновесием, что способен в один и тот же день убивать людей и сажать капусту. Вся его наука сокрыта в словах: „Не пускать!“ Он крепко запомнил эти слова с того самого дня, когда его, новобранца, впервые поставили на часы. Вот потому-то ему и поручили сторожить замок Блэй».

И все же объектом для подавляющего большинства карикатур Домье, подчас уничтожающих, послужили прежде всего два человека, стоящие во главе государства… Я уже называл обоих: это Луи-Филипп и Тьер. Первый был королем французов. Второму было суждено стать президентом Третьей республики, которая являлась, так сказать, его законнорожденным детищем.

Необходимо прочитать страницы, написанные острым пером Жермены Шерпен. Эта статья называется: «Сто одиннадцать изображений господина Тьера».

«Тьер был на одиннадцать лет старше Домье, но умер он лишь на полтора года раньше художника. Решающим рубежом в жизни обоих явился 1830 год… Июльская революция стала для обоих важнейшим фактором, позволившим им выразить себя. Три славных дня превратили Тьера, к тому времени уже известного журналиста, сотрудника „Конститюсьоннель“, вместе с Минье и Каррелем{71} основавшего пресловутый „Насьональ“, в самого видного политического деятеля, опору и советника Июльской монархии. Именно он, в силу того что он собой олицетворял, как, впрочем, и из-за своего нескладного телосложения, неизменно обращал на себя острие сатиры Домье…

На протяжении всего срока существования „Карикатюр“, с 1830 по 1835 год, Тьер фигурировал во всех ее политических сериях… как неизменный участник гротескного балагана, каковым являлся, на взгляд Домье, режим Луи-Филиппа… На рисунке „Министерский Шарантон“, как и в другом — „Двор Короля Пето“, Тьер — попросту самый маленький из всех персонажей. Вообще, его малый рост породил множество прозвищ: „Маленький Никудышник“, „Карманный депутат“, „Директор карликовой труппы“, „Лилипут Третьего сословия“. В литографии „Законодательное чрево“ среди всех своих то ли дремлющих, то ли переваривающих пищу коллег, он кажется самым живым, единственным, который явно не скучает, даже, возможно, наслаждается парламентским фарсом…».

После отмены свободы печати Домье лишь в 1848 году, при непрочном режиме Второй республики, снова обрел возможность бить по своей излюбленной мишени.

«Одна из самых лучших карикатур этой поры, бесспорный шедевр Домье, — „Матереубийца“: Тьер, вооруженный резиновой

дубинкой больше его самого, готовится нанести удар прессе — прилежной молодой женщине, склонившей свой чистый профиль над доской с исписанными листками. В своем неведении опасности, озаренная светлым сиянием, она сильнее карлика, который ей угрожает. Порадуемся же тому, что в 1850 году прессе пришлось страдать от жестоких ограничительных законов: мы обязаны им одним из самых впечатляющих произведений французской литографии».

После Второй империи, которая в еще большей мере связала руки Тьеру, чем Домье, деспотизм этого «никудышника», «спасителя порядка и освободителя страны» становился день ото дня все сильнее. У одних это вызывало едкую насмешку, у других — снисходительную иронию: «Маленький король» — называл его Жюль Фавр{72}. «Адольф Первый» — вторил ему Бисмарк, который не мог предвидеть, что в один прекрасный день явится другой Адольф, который зачеркнет и навсегда загубит дело всей его жизни.

И Домье уже не помышлял о том, чтобы полемизировать со своим старым земляком. Разве сам Тьер не говорил, что Республика — это режим, который меньше всех других разделяет людей?

Арсен Александр{73} хорошо показал все то, что отныне сближало бывших противников. Домье наконец-то был разоружен, а Тьер — слишком хитер, чтобы мстить тому, чьи стрелы способствовали росту его известности. «Тот, кого Сент-Бёв{74} называл „самым умным из мармузян“ в конце концов перестал огорчаться из-за насмешек карикатуристов и сам смеялся над их находками».

В самом деле, как справедливо напоминает нам Жермена Шерпен, «оба они родом из Марселя и потому унаследовали один и тот же дар: это любовь к жизни, приверженность к реальности, творческая плодовитость, редкая жизнеспособность, торжествующая над самыми тяжкими испытаниями, работоспособность, не покидавшая их вплоть до самой смерти.

Итак, несмотря на все, что как будто бы должно их разделять, подчас противопоставлять друг другу, мы, в конечном счете, признаем их детьми одного и того же края. Братья-враги, снедаемые одним и тем же пылом, заимствованным у солнца, они оставили после себя заметный след, от которого по-прежнему веет горячим огнем их родного Прованса».

Спустя четыре года после Трех Славных дней французская общественность по-прежнему бурлила.

Волнения следовали в королевстве одно за другим. 13 апреля

1834 года, когда, казалось, только что было потоплено в крови второе лионское восстание, на улицах Бобур, Жоффруа-Ланжевен, Обри-ле-Буше, Оз-Урс, Мобюэ, Гренье-Сен-Лазар выросли баррикады, сооруженные людьми с пламенем в сердцах. О том, с какой слепой, зверской жестокостью было подавлено это движение, можно судить по свидетельствам, приведенным Ледрю-Ролленом{75} в его «Меморандуме об апрельских событиях». В частности, солдаты, взбешенные стрельбой, раздавшейся из окна дома номер 12 по улице Транснонен, перебили всех его обитателей.

Женщины и дети, чья безвинная кровь пролилась в том бедном доме, обрели в лице Оноре Домье мстителя, чей негодующий протест вовек не изгладится из памяти людей. Эта резня вдохновила молодого литографа на создание страшного рисунка, которому суждено было стать шедевром.

Перед нами — комната рабочей семьи, увиденная как бы снизу: в ней царит ужас. Справа, на переднем плане, рядом с перевернутым креслом — голова старика: гладкий, безволосый череп покоится в луже темной крови. У развороченной кровати лежит человек в окровавленной ночной рубашке, с закрытыми глазами, запавшими щеками, с чуть приоткрытым ртом. Его левая рука еле заметно сжата, мускулистые ноги раздвинуты. Человек этот упал на крохотного ребенка, раздавив его своим весом. В глубине комнаты в сумраке видно распростертое тело женщины, голова которой скрыта темнотой.

Борьба окончена, солдаты уже далеко, но это мертвое безмолвие трагичнее даже самого мига расправы!

Никакой декламации в этой картине, рисующей гражданскую войну (по богатству световых контрастов, гибкой и мощной игре валеров эта литография и впрямь являет собой прекраснейшую картину). Здесь нет и следа той резкости, того ожесточения, которых можно было ожидать от пылкого узника Сент-Пелажи. Одна лишь нагая истина, бесстрастная и немая, как Правосудие и как сама Смерть. А между тем — какая в ней сила мастерства, какая безупречность в передаче самых рискованных ракурсов, какое точное моделирование застывшего тела! Оноре Домье не забыл уроков великого Рембрандта. Эта тень, обретающая цвет, этот оживающий полумрак — разве не восхищались мы этой прозрачностью рисунка еще в «Паломниках Эммауса»? А струя света, которая падает с пустой кровати на труп человека, изрешеченного штыками, — разве не было точно такой же струи в картине амстердамского мастера «Размышляющие философы»?

Каким образом Домье, который в ту пору жил на улице Арбр-Сек, удалось пробраться в тот злосчастный дом на улице

Транснонен? Потому что одно несомненно: перед нами «увиденная» картина.

В 1964 году вышла брошюра Жана Тюлара «Префектура полиции в годы Июльской монархии», в которой опубликовано свидетельство одного полицейского инспектора, докладывавшего своему начальнику Жиске о том, что произошло в апреле 1834 года под сенью Сен-Мерри. Свидетельство это самым волнующим образом подтверждает истинный трагизм этого эпизода гражданской войны, увековеченного Домье:

«По сведениям, поступившим до настоящего времени, раненых, доставленных в гражданские больницы, насчитывается 28 человек; из них 11 доставлены в Сен-Луи, а 17 — в Отель-Дьё. Эти лица ранены солдатами армии или же Национальной гвардии и, следовательно, рассматриваются как сообщники восставших.

11 трупов отправлены в морг.

35 трупов обнаружены в домах или же за баррикадами.

Если прибавить к этому случаи смертельного исхода, имевшие место среди тех 28 человек, которые были доставлены в больницы, и, учитывая, что многие из восставших, получив ранения, укрылись в частных домах, где скрываются до сих пор, можно предположить, что число убитых составляет никак не меньше восьмидесяти человек. В числе этих убитых, к сожалению, находятся десять ни в чем не повинных людей, павших от рук солдат 35-го полка. В одном доме с ними жил некий господин Лебрен. Всю ночь он стрелял из своего окна в солдат. Он как раз только что убил офицера, когда солдаты ворвались в этот дом и зарубили саблями — одного за другим — восемь мужчин, женщину и ребенка.

Лебрен, единственный виновник этого прискорбного недоразумения, понес заслуженное наказание.

25-го на похоронах студента юриспруденции, убитого на баррикадах, состоялась манифестация.

29-е. Силы республиканцев иссякли. Однако они продолжают использовать несчастье, которое неизбежно должно было произойти на улице Транснонен, для разжигания чувства мести по отношению к 35-му полку. Многие офицеры этой части уже подверглись оскорблениям и нападениям».

«Республиканцы» — сказано в полицейском отчете. В самом деле, революция 1830 года открыла силу, о существовании которой не подозревали: республиканскую партию и за ней — парижан, готовых к самым решительным оппозиционным действиям. А ведь из-за своего марсельского происхождения, своих убеждений и дружеских связей Домье с юности принадлежал к самому передовому крылу республиканской

партии. «Республиканец вплоть до кинжала», — говорили тогда. И, конечно же, у Оноре был свой кинжал. Только этот кинжал ему заменял меткий карандаш художника.

Литография «Улица Транснонен» не была опубликована на страницах газеты «Карикатюр». Затравленный судьями, стараясь чем-то покрыть убытки от штрафов, градом сыпавшихся на его газету, Филипон надумал дополнительно выпускать отдельные литографии крупного формата и назвал этот выпуск «Ежемесячным собранием литографий». В составе этой серии и была пущена в продажу — правда, ненадолго, поскольку вскоре ее конфисковали, — литография под названием «Улица Транснонен, 15 апреля 1834 года».

Как же приняла эту литографию широкая публика? Достаточно сказать, что в галерее Веро-Дода́, у магазина Обера, выстроилась очередь желающих рассмотреть эту страшную сцену расправы. С этого дня имя Оноре Домье приобрело популярность. Молодому художнику было в ту пору двадцать шесть лет.

Перед этим в «Ежемесячном собрании» уже появились три литографии Домье. Первая — «Высоко- и законнорожденные, могущественнейшие шалуны и шалуньи» не представляет большого интереса: на ней изображены принцы и принцессы семейства герцогов Орлеанских. Домье никогда не стремился передавать, даже в шарже, обаяние юности и детства. Напротив, следующая литография: «Свобода печати» — дышит энергией. Крепкий типографский рабочий, в бумажном колпаке, стоит, засучив рукава и обнажив мускулистые руки. Этими руками он только что столкнул с трона старого короля — Карла X, которого утешают его коронованные родственники. В некотором отдалении от крепкого рабочего паренька, который с вызовом глядит на короля, стоит поддерживаемый Персилем и Гизо Луи-Филипп и грозит ему зонтиком. На прекрасном лице бунтаря — выражение гневного бесстрашия.

Еще великолепней этой знаменитой литографии «Похороны Лафайета» {76}.

На заднем плане одетая в траур толпа почтительно смотрит на траурную процессию, которая с трехцветными знаменами провожает в последнюю обитель героя американских войн, главу карбонариев Лафайета. Замечательно передано любопытство женщин, скорбь мужчин. Вдали, справа — холмы кладбища Пер-Лашез, где чернеет могильная зелень и белеют надгробия. Но главное в этом шедевре — передний план: здесь у надгробного камня, у креста, дожидающихся знаменитого покойника, стоит Луи-Филипп.

Толстый живот, короткие толстые ноги, бакенбарды,

бурбонский нос, запавший рот, по которым его легко опознать, Луи-Филипп стоит молитвенно сложив руки. Он прячет за ними лицо, будто рыдая, а между тем видно, что лицемер ухмыляется; все его существо ликует при радостной мысли о том, что кумир народа наконец исчез навсегда. Тут подпись обретает свой истинный смысл, столь же банальный, сколь и страшный:

«Попался, Лафайет! Получай, старина!»

Насколько отличалась от «Улицы Транснонен» следующая работа Домье, последняя, которую он предоставил «Ежемесячному собранию», знаменитая литография «Законодательное чрево».

На четырех скамьях амфитеатра, где будто собраны на виду у зрителя все уродства, пороки, все мелкое и ничтожное в человеке, его физические и моральные увечья, перед нами — целое поколение, да, именно поколение деятелей Июльской монархии. Домье анализирует и обобщает его черты самым тщательным, самым глубоким образом. Эти лица, встревоженные или же полные самодовольства, не нужно описывать — достаточно на них взглянуть. Вот лохматый Прюнель, вот мрачный Руайе-Коллар, вот Гизо, который с плохо скрываемой скукой слушает марсельские шутки Тьера.

В 1878 году Камилл Пелетан {77} имел в виду прежде всего «Законодательное чрево», когда писал в газете «Раппель»: «Господин Домье запечатлел для истории полную коллекцию лиц той эпохи, весь набор типов, принадлежащих к определенной тяжеловесной породе, среди которых лицо одного Тьера поражает умом, хитростью, марсельской живостью. Никому, кроме Домье, никогда не удавалось схватить на лету эту выразительную гримасу Тьера, его подмигиванье, сжатый рот — все, что составляло физиономию этого крупного государственного деятеля. Официальным портретам далеко до Домье».

После всех волнений тюрьмы были переполнены повстанцами и ранеными. В 1834 году Домье создал прекрасную литографию: у койки, на которой лежит умирающий узник, Луи-Филипп говорит судье: «Этого можно отпустить на свободу — он больше не опасен». В том же кровавом году, вскоре после бойни на улице Транснонен, появилась следующая волнующая аллегорическая картинка: «А все-таки она движется!» Так думает, томясь в темнице, молодой повстанец. На руках и ногах его оковы, но, не замечая подстерегающего его генерального прокурора в мантии, он любуется светлым видением: фигуркой молодой женщины во фригийском колпаке — шествующей Свободой!

В 1833 году Домье нужно было изобразить двух

преступников: коварного Бастьена и тощего Робера, задушивших женщину. Уже собирались прекратить расследование, но тут накануне был обнаружен скелет жертвы, и это погубило убийц. Создавая этот рисунок, Домье не был более свиреп, чем обычно. Он хотел лишь показать голую правду. Впоследствии, в феврале 1836 года, изображая Фиески {78} и его сообщников, он откажется от всякой сатирической деформации; точно так же он поступил в марте того же года с портретами Бержерона и Бенуа. И только к столпам буржуазной монархии бывший узник тюрьмы Пелажи был совершенно беспощаден.

Ведя исподволь борьбу против существующего порядка, Домье все же нашел время репродуцировать на камне две картины своих друзей, показанные на выставке в Салоне 1834 года: «Турецкий патруль» Декана и «Общий вид Авиньона» Поля Юэ. Мимоходом он зарисовал для нас также небольшую жанровую сценку в духе Уилки или Гранэ {79} (времен «Приюта») под названием «Бабушка»: старуха, сидя в кресле, глядит на дочь, занятую стиркой, дедушка следит за первыми шагами младенца; справа виден мальчик постарше.

Неустрашимый Филипон все смелее посылал своих художников на бой. Домье, кстати, и не нуждался в понукании. Его карандаш и без того становился все более свирепым.

Заклеймив пэров, он обрушился на пэрию. Старая сводница в шляпе, какие носил Филипп-Эгалитэ {80}, настороженно следит за своими денежными мешками. Один из мешков — это Ней {81}, уничтоженный палатой пэров. Сводница — это «Мари-Луиза-Шарлотта, пэресса Филиппина, девица легкого поведения, зарегистрированная в полиции». Под другой литографией подпись: «Когда дьявол стареет, он становится отшельником».

На кресте распята Республика. У ее ног — двое кающихся грешников, весьма странного вида. У обоих загадочный, сатанинский облик: справа Талейран с рогами на голове, переодетый монахиней и опоясанный веревкой, с которой вместо четок свисают королевская корона{82}, митра, орел, королевская лилия, груша. Слева — Луи-Филипп, спрятавший голову под капюшоном. Правой рукой он бьет себя в грудь, а в левой держит луидор, который разглядывает с алчной недоверчивостью скупца.

Еще один Луи-Филипп, к тому же весьма скульптурный (кстати, действительно существует подобная статуэтка). Король изображен в виде китайского болванчика; он сидит по-турецки, наподобие Будды, выставив напоказ жирный голый живот.

На другом рисунке Луи-Филипп — со своим знаменитым зонтиком под мышкой {83}, в маленькой наполеоновской треуголке — следит в лорнет за мирным трудом каменщиков, занятых

восстановлением Франции. В это время казак, изловчившись, стегает кнутом по широкому заду короля… Домье понимал, к чему приведет нас воинствующий шовинизм, не имеющий ничего общего с чистым патриотизмом.

Наконец, еще одна работа — «Призрак» (7 мая 1835 г.). Призрак прославленного французского маршала, ставшего жертвой политических страстей, указывает палкой на «Дворец уб…» — палату пэров. Над ним, в ночном небе, мрачным огнем сверкают три звезды. На каждой из них по букве; все три буквы вместе образуют роковое имя: НЭП.

14 мая 1835 года газета «Карикатюр» опубликовала литографию Домье, в некотором роде пророческую, на которой был изображен зал суда.

На этом рисунке Сульт удерживает на плахе голову подсудимого, которую один из судей готовится отрубить топором. У другого подсудимого завязан рот, трое судей цепко держат его за руки. Он отчаянно и тщетно пытается что-то сказать; прокурор с добродушной иронией говорит ему: «Вы имеете слово… объяснитесь! Вы свободны!»

Тремя месяцами позже, 27 августа 1835 года, на основании свирепого закона, о котором Ламартин в ту пору сказал: «Это железный закон, это царство террора в сфере идей», — на основании законодательства, произвольно приравнивающего атаки прессы к физическому покушению на безопасность государства, газета «Карикатюр» была запрещена.

К тому времени был выпущен 251 номер газеты: первый ее номер вышел 4 ноября 1830 года. Просуществовав всего каких-нибудь четыре с половиной года, она наделала больше шума и принесла больше пользы, чем очень многие другие газеты.

На долю Домье выпала честь сделать последний выстрел из жерла «Карикатюр». Заслышав шум кавалерии, разгоняющей толпу, мертвые герои июльских боев выходят из совсем еще свежих могил. Один из них — великолепный персонаж — возвышается над всей группой, с изумлением глядя на солдат, замахивающихся саблями на людей, на ряды демонстрантов. Негодующий художник вкладывает в обескровленные уста мучеников свободы горький вывод, который вообще мог бы быть итогом большинства революций:

«Действительно, стоило жертвовать собой!»

«ДОМЬЕ — ЭТО МЕЧТАТЕЛЬ»

Рьяный полемист, свирепый карикатурист, пылкий республиканец (известно, что в 1835 году эпитет «республиканец» казался кротким душам почти столь же страшным, как сегодня «анархист»)… А каким, в сущности, человеком был Оноре Домье? Каким человеком был автор «Улицы Транснонен» и «Законодательного чрева»?

Веселый «заговорщик» Жанрон оставил нам прекрасный портрет своего молодого знаменитого друга. Благодаря любезности господина Село — зятя Жоффруа-Дешома {84} и владельца дома Домье в Вальмондуа, мне удалось впервые его воспроизвести.

Безбородое, румяное, пышущее здоровьем лицо. Из-под густых бровей, которые позднее станут кустистыми, — проницательный, испытующий, чрезвычайно пристальный взгляд небольших глаз. Упрямый подбородок, чуть приоткрытый рот, вздернутый, любопытный нос. Лицо в одно и то же время лукавое и открытое; очень плебейское и очень французское лицо.

Человек он был временами неловкий, робел перед чужими, но в кругу друзей давал волю той — чуть ребячливой — веселости, которой столь часто радовали нас последние представители поколения «детей века», в столь мрачных красках обрисованного Мюссе {85}. Обычно в начале любого обеда, даже в узком кругу, Оноре с трудом подбирал слова и смущался, но капля вина быстро развязывает язык, и еще не успевали унести фрукты и принести сыр, как он не только принимался непринужденно шутить, живо переговариваясь с гостями, но и был не прочь спеть какую-нибудь песенку Беранже или Эмиля Дебро {86}, причем его легкий марсельский акцент придавал исполнению особый смак.

Главное в характере Домье — это несгибаемая твердость убеждений, здоровая доброта сердца.

Великолепное, удивительное поколение художников: обогатив французскую культуру множеством шедевров, они в то же время оставили нам в дар память о великом бескорыстии, о безупречно прекрасной жизни Коро, Теодора Руссо, Добиньи {87}, Домье!

Примерно около 1828 года, вероятнее всего, у Сюиса — известного натурщика, устроившего «академию», через которую прошли все молодые художники того времени, — Домье подружился с Прео, Диазом {88}, Жанроном, Полем Юэ, Каба́, и с годами в процессе борьбы эти отношения лишь крепли. Жанрон,

как мы имели случай убедиться, написал портрет Оноре. Когда же, вследствие недостойных происков, на очередную выставку в Салоне не был допущен барельеф Огюста Прео «Парии», то в утешение ему Домье сделал с него замечательную литографию и способствовал ее распространению через посредство «Музея» Александра Декана{89}, брата художника (Салон 1834 г.)

Вся эта молодежь собиралась в общей мастерской, своего рода импровизированной академии. Это было помещение «Бюро кормилиц» на улице Сен-Дени. Давно покинутое кормилицами, оно было превращено в мастерскую, где каждый работал, как хотел. Между двумя сеансами живописи вспыхивали разговоры: столпы классической школы подвергались суровой критике. Юэ ругал школу Валансьенна. Прео лепил сатирический портрет Этекса. Жанрон цитировал отрывки из писаний Вазари {90} или же бранил «Порядок вещей».

Подобно мастерам XVIII века, подобно Гро и Жерару {91}, наши великие художники начинали с того, что писали вывески. Именно вывеска, выполненная Домье совместно с Жанроном, принесла ему первые в его жизни деньги (50 франков), которые Домье удалось заработать кистью. К сожалению, вывеска эта бесследно пропала.

Живопись! О ней, как и о скульптуре, неотвязно мечтал Домье. Писать кистью, красками, выражать свое могучее ви́дение жизни! Почему он должен был, пользуясь его словами, всю свою жизнь «тащить тележку» — делать литографии, чтобы зарабатывать себе на хлеб? Какой роковой подарок сделал ему в свое время Рамле, вложив в руки Домье орудие заработка — жирный карандаш!

Сколько раз у Домье вырывались горестные сожаления! В начале Второй империи Этьен Каржа́ {92} попросил как-то гравера Поте, сотрудничавшего в «Монд иллюстре», представить его Домье. Чтобы посмотреть работы начинающего художника, Домье отодвинул литографию, которую как раз заканчивал для «Шаривари»:

— Недурно! Недурно!.. Но какого черта, вы, при вашей молодости, хотите заниматься карикатурой?

Каржа́ очень удивился, что это говорит великий Домье, но мэтр печально покачал головой и ответил:

— А я вот уже тридцать лет всякий раз надеюсь, что делаю последнюю карикатуру!

Самый крупный из художников романтического направления, Эжен Делакруа принес Домье замечательное свидетельство своего восхищения. В письме, которое сейчас лежит передо мной, он

писал: «Нет человека, которого я уважал бы и чтил больше Вас». Но мало этого. Автор «Резни на Хиосе» {93}, этот «принц духа», этот тревожно ищущий художник не гнушался учиться у знаменитого карикатуриста. Сплошь и рядом Делакруа тратил часы досуга на копирование рисунков Домье, в частности сцеп с купальщиками, где с таким мастерством передано человеческое тело.

Поселившись в 1846 году в доме номер девять на набережной Анжу, Домье особенно близко сошелся с Делакруа, так же как с Коро, Добиньи, Жюлем Дюпре, Буларом, Тримоле, Стейнелем, Эженом Лавьелем, Бари {94}, Жоффруа-Дешомом. То был золотой век художнической колонии на острове Сен-Луи. Пустынный квартал, набережные с прекрасными фасадами домов, украшенными балконами из кованого железа, старинные здания, рукава Сены, недвижные, будто каналы, величественная, чуть унылая тишина этого уголка Парижа — все привлекало сюда художников и писателей, тех, кому для успешного творчества необходимы покой, уединение и мечты. В доме номер 13 на набережной Анжу в ту пору жили Добиньи, Тримоле-карикатурист, бывший также талантливым живописцем, скульптор Жоффруа-Дешом и художник по стеклу Стейнель, с большим старанием выполнявшие реставрационные работы в наших соборах.

В отеле Лозен жили Теофиль Готье {95} и Бодлер; отель дал приют также знаменитому клубу курильщиков гашиша, столь живо описанному в предисловии к «Цветам зла» и вдохновившему Домье на создание литографии «Прекрасные дни жизни». Не удивительно, что один из «курильщиков гашиша» несколько похож на Бодлера.

— Ах, — говорит курильщик, — я испытываю чисто восточное наслаждение… Мне чудится, будто я еду верхом на верблюде…

На что другой отвечает:

— А мне чудится, будто меня колотят палкой!

Скульптор Мишель Паскаль тоже жил там же. Мишель Паскаль впоследствии изготовил прекрасный барельеф с портретом Домье, который вдохновил автора «Цветов зла» на следующие стихи:

«Художник мудрый пред тобой,
Сатир пронзительных создатель.
Он учит каждого, читатель,
Смеяться над самим собой.

Его насмешка не проста.
Он с прозорливостью великой

Бичует Зло со всею кликой,
И в этом — сердца красота.

Он без гримас, он не смеется,
Как Мефистофель и Мельмот.
Их желчь огнем Алекто {96} жжет,
А в нас лишь холод остается.

Их смех — он никому не впрок,
Он пуст, верней, бесчеловечен.
Его же смех лучист, сердечен,
И добр, и весел, и широк».[6]

Коро, Делакруа, Теодор Руссо, Жюль Дюпре часто навещали жителей острова Сен-Луи, где обитали Антонен Муан, Фешер, Антинья, Бийот, Вагрес, Норблин, Роже де Бовуар{97}, а также элегантный и проказливый Фернан Буассар, который поначалу, до переезда в отель Лозен, жил в отеле Ламбер. Тот самый Буассар, любовник прекрасной еврейки Марикс, красоту которой увековечил своим резцом Жоффруа-Дешом. Тот самый Буассар, который забавы ради упорно снабжал Домье подписями для его рисунков. Примером может послужить нижеследующее письмо, посланное без марки:

«Некий буржуа, неся под мышкой дыню, идет по улице. Случайно он задевает мальчишку, который кричит ему:

— Поосторожней, господин Сен-Дени! {98}

Думаю, сюжет стоит тех 15 сантимов, которые ты заплатишь за это письмо…

Буассар».

Квартира в доме номер девять по набережной Анжу была весьма скромной. Строение венчал огромный чердак, в глазах владельца не представлявший ни малейшей ценности: в ту пору в этом благородном, пустынном квартале площадь сама по себе еще не ставилась ни во что. Художник сделал на чердаке каменное перекрытие, проделал в крыше огромное верхнее окно, и чердак превратился в великолепную просторную мастерскую.

Изящная, узкая винтовая лестница соединяла ее с жилыми комнатами. Эта метаморфоза потрясла домовладельца, которому стало казаться, что он оплошал, как тот черт из сказки, который вместо сухих листьев будто бы отдал звонкие, полновесные

золотые монеты.

Как! Не извлечь никакой выгоды из помещения, которое он вовсе не принимал в расчет, но где теперь со всеми удобствами расположился художник! Хозяин никак не мог примириться с этой мыслью, хотя, на его беду, арендный договор был в полном порядке! Но несчастный никак не мог успокоиться. Время от времени, впрочем, довольно часто, он поднимался к Домье и, почесав лоб, мягко и вкрадчиво осведомлялся:

— А вы не хотите платить побольше?

— Нет, — еще более мягко отвечал ему художник, — лучше не надо…

> «…Невозможно вообразить обитель более простую, более строгую в своей наготе и совершенно свободную от безделушек, чем эта великолепная мастерская. На стенах, покрытых масляной краской светло-серого, очень нежного тона, не было ровным счетом ничего, если не считать одной-единственной литографии без рамки, на которой была изображена группа с барельефа Прео „Парии“. Черная четырехугольная железная печка, два-три стула. На земле, у стены, картонные папки, разбухшие от изобилия рисунков и потому уже не закрывающиеся, — вот и все, что можно было увидеть в этой большой, светлой, веселой мастерской, помимо, конечно, столика, за которым обрабатывал свои камни Домье»[7].

Квартира Домье, которую впоследствии долгое время занимал художник Режеро, оставалась в неизменном виде вплоть до наступления эры катастроф. В начале нынешнего века мой учитель и друг Гюстав Жеффруа {99} описал это жилище с поистине непревзойденной точностью и выразительностью.

> «Я поднимаюсь по лестнице дома на набережной Анжу. Это старый дом, как, впрочем, и все, что стоят по соседству. Он расположен между двумя историческими достопримечательностями Парижа — отелем Лозен и отелем Ламбер. И лестница тоже старая, с площадками, выложенными кирпичными плитами, с широкими деревянными перилами, сбитыми из цельных брусьев. Наконец, я в самом верху, кажется, больше некуда подниматься! Но нет, вот еще узкая лесенка, какие бывают на мельницах, вот дверца, выкрашенная в желтый цвет. Хозяин квартиры встречает меня сердечно, показывает свое жилье: я в просторной комнате, которая

тянется во всю ширину дома. Свет падает в нее справа — сквозь окно, из которого открывается вид на все крыши Сен-Луи, слева — через широкое окно в потолке. Слева — два закутка, освещенные, как в голландских картинах, которым в наше время подражали Бонвен и Мейссонье{100}, оконцем с мелкими стеклами. Одно из этих оконцев распахивается, как фрамуга, и из него открывается упоительный вид: кусок жизни, исполненной суеты и вместе с тем своеобразной размеренности.

Перед глазами у нас изгиб небольшого рукава Сены. Река, чей широкий бурный разлив сломлен эстакадой, превращается здесь в тихую деревенскую речушку, окаймленную деревьями, с большим песчаным берегом. Она течет, описывая живописную мягкую петлю. На ее зеленой воде дремлют грузные баржи. Маленькая барка снует туда-сюда — это перевозочная лодка. Здесь купают лошадей — крепких тяжеловозов; выступая корпусом из воды, они напоминают массивные скульптуры. Кругом бегают босые дети. Женщины сидят на песке. Рядом недвижно стоят рыболовы. Прачки, сгорбившись под ношей, поднимаются по каменным лестницам. Рабочие и буржуа, бок о бок, смотрят на воду, разглядывая меняющийся узор борозд кильватерных струй. Все это на фоне домов — белых, рыжих, серых домов на набережной Селестен, домов с разными крышами, разными окнами. Над ними отдаленные холмы и облака, плывущие по небу.

Какой Домье!

У каждого против воли вырвется этот возглас. Домье? Да, „Домье“ — пейзаж, в котором, как в фокусе, собраны воедино серии литографий, рисунков, картин — все эти мирные и смешные зарисовки будней людей, трудящихся и отдыхающих на фоне старого Парижа, отраженного водами Сены.

Мы любуемся „картиной Домье“, стоя в доме самого Домье. Старый дом с его старой лестницей — это жилище художника. Площадка, где мы остановились вначале, ведет в его квартиру. Узкая лестница, по которой мы затем поднялись дальше, привела нас в его мастерскую. Прежде это была внутренняя лестница, ныне она расположена снаружи — единственное, что изменилось здесь с годами. В этой мастерской работал Домье, и в маленьком чердачном оконце, сквозь которое

мы как бы вновь увидели живой мир его творений, некогда возникало его умное задумчивое лицо, и отсюда его взгляд и мысль охватывали бурлящую за окном жизнь, как бы заново открывая ее для себя.

В этой мастерской на набережной Анжу, где до сих пор хранятся палитра, литографические карандаши, прекрасные картины и полные жизни наброски Домье, он создал бóльшую часть своих произведений. Под этим верхним окном стоял стол, за которым он работал. В глубине комнаты, вон в том темном углу, была кушетка, на которой он иногда отдыхал, размышляя; отдыхал и в то же время работал: ведь думы Домье всегда были плодотворны — память возвращала ему, в удивительно обобщенном виде, образы людей, городские пейзажи, которые он наблюдал в долгие часы прогулок.

И сегодня еще по этой узкой лесенке можно подняться в крохотную комнатку-фонарь, примостившуюся на крыше: здесь был еще один уголок, где Домье мог размышлять и мечтать. Отсюда, посасывая свою трубку, он смотрел на своего друга и собрата Жоффруа-Дешома, который, точно так же покуривая трубку, сидел в своей лодке, стоящей на привязи у набережной. Оба художника подолгу глядели друг на друга сквозь табачную дымку и вели между собой разговор без слов»[8].

В то время у каждого жителя острова Сен-Луи была своя лодка. Домье не надо было далеко уходить в поисках типов лодочников. Филипп де Шенневьер {101} рассказал нам, как Гаварни, разыскивая создателя Робера Макера, отправился как-то в местное кафе.

Здесь слово «капитан» было у всех на устах. Каждый из завсегдатаев, у кого Гаварни осведомлялся о своем собрате, отвечал: «Домье? А? Он ушел с капитаном таким-то». Или: «Домье сейчас гуляет с капитаном таким-то». Все эти капитаны были обыкновенными лодочниками[9].

В эту обитель мира и труда на набережной Анжу 16 апреля 1846 года Оноре Домье ввел Марию-Александрину Дасси, 24-летнюю портниху, ранее проживавшую с родителями в доме номер шесть по улице Пуртур-Сен-Жерве. В этот день — 16 апреля — он сочетался с ней законным браком в мэрии IX округа Парижа. При этом присутствовали свидетели: Мари-Огюст Субейран, служащий; Амик, служащий; Эдме Дасье, литератор; Филипп Бернар-Леон, художник. Заметим: у нас нет никаких

сведений о церковном венчании.

Автора «Поэтических мечтаний» в ту пору уже не было на свете, и он не мог благословить избранницу сына. Зато добронравная госпожа Домье, жившая в ту пору в доме номер восемь по улице Арбр-Сек, присутствовала на церемонии и немало оживила ее своим чисто марсельским темпераментом.

Художнику в момент женитьбы было тридцать восемь лет, а отнюдь не двадцать шесть, как одно время ошибочно утверждали, уверяя, будто дата бракосочетания приходится на 1834 год. А ведь будущая госпожа Домье родилась 22 февраля 1822 года! Значит, в 1834 году ей было всего двенадцать лет!

Это был брак по взаимной любви в полном смысле этого слова. И на склоне лет художник не переставал нежно любить свою спутницу — здоровую, крепкую, уступчивую и в то же время решительную. Несмотря на свое пролетарское происхождение (подобно мужу, она была дочерью стекольщика, только тот не писал стихов), она понимала талант Домье. Иной раз она даже вдохновляла его на создание новых рисунков, рассказывая ему метко увиденные сценки парижской жизни, парижских улиц, на которых она выросла. И даже в самые тяжелые часы сомнений, физических и духовных страданий неизменным оставалось ее уважение к великому человеку и преклонение перед ним. На ее долю выпало большое счастье узреть его славу.

Мария-Александрина была высокого роста, тоже, как и муж, румяная, с живыми глазами. У нас не сохранилось ни одного ее портрета. Мы лишь находим ее силуэт во многих рисунках Домье. А была она очень хорошенькой, привлекательной женщиной.

О том, как сильно любил художник свою жену, мы можем судить по письмам, которые он посылал ей в редкие дни их разлук.

Они уже были женаты много лет, но достаточно было Дидине, отдыхавшей на море, задержаться с ответом на его письмо, как Оноре, словно влюбленный юноша, совершенно терял голову:

> «Моя дорогая Дидина.
>
> Я рассчитывал получить от тебя сегодня утром письмо, а не получил ничего. Прошу тебя, Дидина, отвечай мне на каждое письмо сразу же, хотя бы одним только словом: „Здорова“ — только не пропускай час, когда отправляют почту.
>
> Очень прошу».

В стопке писем, относящихся, по всей вероятности, к 1850 году, с которыми меня познакомили наследники Жоффруа-

Дешома, речь идет о купаниях в Лангрюне {102}, где жена Домье отдыхала вместе со своей подругой мадам Мюрер. Эти письма свидетельствуют, что Дидина в свою очередь тревожилась точно так же, когда не было писем от Оноре.

«Четверг, утро

Моя милая Дидина.

Надеюсь, вы теперь обе совсем успокоились. Я вчера обедал с Мюрером: оба мы отлично понимаем ваше огорчение. Отныне не доверяйте слухам. Не забывайте: от Парижа вас отдаляют шестьдесят лье, а расстояние, как вы знаете, лишь усугубляет тревогу: всякая новость, перенесенная языками сплетниц всех попутных городков, непременно дойдет до вас в преувеличенном виде.

Вчера я на месяц выписал для вас „Эстафет“. Я не стал выписывать „Пресс“, потому что на эту газету нельзя оформить месячную подписку. К тому же, я думаю, вас больше развлечет „Эстафет“, она ведь дает больше новостей.

Мне очень жаль, бедная моя Дидина, что я не написал тебе во вторник, как обещал, но я, право, не виноват. Вместо того чтобы сдать работу в понедельник, как я надеялся, я закончил свои камни лишь во вторник.

Ты ведь знаешь, что вторник для меня очень трудный день, я никогда не заканчиваю работу раньше трех или четырех часов, и поскольку я пропустил час отправления почты, мне пришлось послать мое письмо лишь на другой день.

Прошу тебя, моя Дидина, если когда-либо еще случится день, когда ты не получишь от меня письма, не волнуйся. Не тревожься о моем здоровье — оно превосходно.

Ответь мне сразу же. Напиши, получаете ли вы газету.

Прощай, мой милый Дидин.

Завтра пошлю тебе небольшую весточку.

О. Домье».

«Понедельник, утром.

Моя славная Дидина.

Вчера по приезде я пошел навестить твою матушку. Я подробно рассказал ей, как вы устроились, как устали в дороге и что ты вполне здорова — она пришла от всего этого в восторг и шлет тебе тысячу поцелуев…

Все родные, все друзья чувствуют себя хорошо. Мы выпили за здоровье купальщиц Лангрюна с Мюрером, к которому я заглянул, едва сойдя с дилижанса. Он очень доволен, что вы так хорошо устроились и чувствуете себя хорошо. Впрочем, вы, наверно, уже получили от него письмо.

Сегодня понедельник. Я сейчас сяду за камень — работать. Я куда меньше утомился от второй поездки, чем от первой. Поцелуй за меня госпожу Мюрер, Женни и Леона. Напиши мне сразу же и обещай, что будешь благоразумна. Я со своей стороны обещаю тебе то же самое.

Прощай, старушка моя. О. Домье».

Но вот Оноре готовится забрать свою «негритянку» из Лангрюна домой:

«Вторник утром

Славная моя Дидина.

Пишу тебе сегодня всего несколько слов. У меня чрезвычайно мало времени.

Твое последнее письмо меня очень обрадовало. Вижу, твое здоровье окрепло. Пусть оно окрепнет еще больше. Это зависит от тебя. Вернемся — никто тебя уже не узнает.

Мы надеемся выехать числа 6–7-го следующего месяца. Я вчера обедал с Мюрером.

Прощай, моя Негритянка. Целую тебя крепко.

Не забудь передать мой привет госпоже Мюрер. Пожми ей руку от моего имени и расцелуй ее детей.

О. Домье».

Накануне отъезда в Лангрюн, как всегда прикованный к своему камню, Домье послал жене еще и вот эти слова любви и нетерпения:

«Среда

Мы заказали для себя места на завтра, в четверг, славная моя Дидина. Значит, утром в пятницу мы снова будем вместе.

Вы счастливее нас, дорогие дамы: после того как вы получите наши письма, вам останется ждать всего лишь один короткий денек, нам же придется ждать еще два

долгих дня.

Так или иначе, славная моя Нини, скоро все будет позади. А я сегодня весь день буду работать над камнем.

Прощай, старушка моя. До послезавтра — впрочем, для тебя — до завтра.

О. Домье».

История брака Оноре и Александрины, подобно судьбе многих счастливых людей, незамысловата. Конечно, бремя расходов на семью, при всей скромности супругов, создавало еще больше препон для того, чтобы Домье мог осуществить свою страстную мечту заняться живописью… Однако, хотя как будто тележка стала еще тяжелее, вместе с тем прибавились еще две крепкие руки, готовые тащить эту тележку, чтобы она не свалилась в кювет.

Будучи хорошей хозяйкой и умной женщиной, Александрина предоставляла своему мужу-полуночнику абсолютную свободу (Домье ложился и вставал поздно). По вечерам он часто уходил к знакомым, жившим в соседних домах (№ 13 или 17), потолковать об искусстве, литературе, политике. Домье был женат не более двух лет, когда Шанфлёри уже встречал его по вечерам в отеле Пимодан (отель Лозен):

«Я отчетливо помню, как знаменитый карикатурист спускался из своей мастерской вниз и затем появлялся в роскошных гостиных отеля Пимодан, где в 1848 году собиралось подавляющее большинство художников острова Сен-Луи, чтобы послушать музыку крупнейших германских мастеров. Иногда здесь можно было заметить высокую печальную фигуру Делакруа, и не раз я видел, с какой глубокой симпатией живописец „Фауста“ относился к автору „Древней истории“»[10].

К тому же времени восходит начало знакомства Домье с Теодором де Банвилем {103}, чьей дружбой художник впоследствии чрезвычайно дорожил. Автор «Фантастических од» включил в свои «Воспоминания» прелестный рассказ о своем первом визите к Домье.

Надо было заменить устаревшую виньетку газеты «Корсар», в которой сотрудничал Банвиль. Прежний рисунок, невыносимо приевшийся всем, был выполнен в свое время Тони Жоанно. На нем художник изобразил битву на палубе корабля: огромный верзила-матрос мелодраматично вздымал кверху гигантское перо, между тем как его товарищи вокруг добросовестно готовились к морской битве…

Со всей страстностью юности Банвиль стал уговаривать главного редактора газеты Вирметра, чтобы тот заказал новый

рисунок Оноре Домье: «Это живописец нравов, — говорил он, — этот великий сатирик — несомненный гений!»

Сначала Вирметр с негодованием отверг это предложение. Подобно многим другим, он «считал Домье кровожадным вандалом». Но в конце концов, поддавшись пылким доводам Банвиля, он сдался. Было решено, что Домье сделает рисунок для «Корсара» за немалое по тем временам вознаграждение в сто франков. Все переговоры молодой поэт взял на себя.

Поспешим же вслед за Банвилем к Домье. Его живой рассказ снабдит нас денными сведениями о художнике, точнее, о человеке Оноре Домье:

> «Когда я вошел в мастерскую, Домье сидел у стола, склонившись над литографским камнем. Он работал, напевая про себя рондо Кеттли „Блаженны обитатели прекрасных холмов Гельвеции“. Пустенькие слова песни заворожили его раз навсегда, словно наваждение, и помогали ему терпеливо переносить долгие часы тяжкого, кропотливого труда. Я с восхищением разглядывал его лицо, дышавшее силой и добротой, маленькие проницательные глазки, вздернутый нос — казалось, тут природа пожелала нарушить идеальную правильность черт — и тонкий, красивый, широкий рот. Прекрасно было все лицо художника, столь похожее на лица буржуа, которых он рисовал, но озаренное и согретое живым пламенем духа. Я сразу же объяснил Домье цель моего визита, настаивая, чтобы он сделал рисунок, за которым я пришел, и, главное, извинился — раз и навсегда — за то, что не смогу заплатить ему более ста франков.
>
> Впрочем, дело было не в деньгах; деньги Домье ни во что не ставил. Хуже было другое: он вовсе не хотел делать этот рисунок. Сначала он сказал, что устал и что ему надоели гравюры на дереве и он больше не хочет их делать, потому что только литографский карандаш поспевает за его мыслью, тогда как графит строптив и не слушается его, что, наконец, он возненавидел эти рисунки, ведь в девяти случаях из десяти ты оказываешься предан и опозорен гравером.
>
> Я возразил ему, что все это не важно, я говорил, что в редакции „Корсара“ нас собралась целая группа молодых людей, поэтов, воодушевленных одной мечтой, одним стремлением, романтическим порывом, любовью к жизни, всем тем, что могло быть выражено только

рисунком Домье. Мы хотим и должны получить этот рисунок, и я поклялся редактору, что раздобуду его. Я уже страдал и боролся за этот рисунок, я заранее был им очарован. Увидев, что я никак не хочу отступиться, Домье решил открыть мне истинную причину отказа:

— Послушайте, — сказал он, — без фраз, вы мне очень нравитесь, и, чтобы быть вам полезным, я сделал бы все, что угодно, кроме этого рисунка: кто бы его ни сделал, он все равно будет идиотским. И к дьяволу все аллегории, в которых нет никакого смысла. Поймите же: газета не корабль, а корсар — не писатель. А тут, как ни возьмись за дело, все равно придешь к той же чепухе: журналист, который пишет пушечным жерлом, или же солдат, который сражается пером! Нет, нет, в моей семье брезгуют таким хлебом!

Высказавшись этаким образом, Домье вновь затянул свое рондо: „Вдали от интриганов, кокеток, подлецов!..“

И снова он повторил мне, что не станет делать этот рисунок. А я в ответ поклялся, что он его сделает. Наконец, уже с нетерпением, но по-прежнему улыбаясь и временами прерывая свои слова пением все того же ужасного рондо Кеттли, он сказал мне без обиняков: „Я работаю с утра и до вечера, потому что так надо, но, в сущности, я необыкновенно ленив. И когда дело не касается повседневной работы, на которую я обречен, моя леность подсказывает мне самые удивительные выдумки. Если вы будете во что бы то ни стало добиваться этого рисунка, а я, по слабости, вам его пообещаю, вы не представляете себе, к каким хитростям, к каким изощренным уловкам, к какой малодушной лжи я стану прибегать, чтобы только не сдержать свое слово“.

— А я, — сказал я, — я буду отвечать хитростью на хитрость, и мы с вами уподобимся героям „Илиады“.

— Значит, — спросил художник, — вы будете надоедливее любого редактора?

— Конечно, — отвечал я, и Домье, оправившись от минутной растерянности, снова запел рондо Кеттли»[11].

Теодор де Банвиль сдержал слово. Начиная с этой минуты, он то и дело приходил в мастерскую и все время требовал рисунок. А Домье, столь же упрямый, как и он, неизменно обещал ему виньетку на послезавтра.

Наконец, как-то раз Домье вдруг взял в руки чистую гладкую доску и всего за один час… придумал и виртуозно исполнил

рисунок для газеты «Корсар». Вышел безусловный шедевр.

На переднем плане разные Роберы Макеры, адвокаты, судьи, жонглеры, проститутки, уродливые генералы падали на землю сраженные, разрубленные пополам, поверженные, как марионетки, пушечным выстрелом. Вдали, на безмятежном море, в облаке дыма, был виден маленький бриг, с которого раздался тот самый выстрел, который смел всех этих полишинелей.

Вне себя от радости, Банвиль тут же помчался с этим рисунком к Вирметру. Однако тот нашел его отвратительным и совершенно непригодным. Тем не менее он вручил своему незадачливому посланнику обещанные сто франков.

Домье, как опытный человек, нисколько не удивился суждению Вирметра.

— Что? — сказал он своему юному другу. — Вас еще удивляют подобные вещи? Но, мой милый поэт, чтобы нравиться всем, разве не надо быть шарманкой, конфеткой или восковой фигурой?

Своим республиканским пылом и энергичными нападками на правящую партию Домье завоевал дружбу замечательного человека, а именно — Жюля Мишле {104}. Было начало 1851 года. Вторая Республика лежала в агонии. Великого историка революции лишили кафедры. Тогда Домье сделал рисунок: «Горенфло вместо Мишле» в «Коллеж де Франс», на котором изобразил монаха, исступленно ораторствующего перед пустыми скамьями аудитории.

Этот острый выпад вызвал восторг студентов и их наставника, который прислал художнику следующее письмо:

> «30 марта 1851 года
>
> Вы оказали мне, дорогой мсье, большую услугу. Ваш великолепный рисунок, повсюду выставленный в Париже, осветил вопрос лучше десяти тысяч статей.
>
> Меня поразило не только Ваше остроумие, но и удивительная сила выразительности, с которой Вы раскрыли суть дела.
>
> Я вспоминаю другой рисунок {105}, которым Вы наглядно разъяснили даже самым простодушным людям право Республики. Она возвращается к себе домой. И застает за столом воров, которые при виде ее спасаются бегством. В ней сила и уверенность хозяйки. Этим определена ее сущность и ее право ясно для всех. Только она хозяйка Франции.
>
> Решение всякого вопроса продвигается лишь тогда, когда находят яркий, сильный образ, убедительный для

всех. С того дня, когда Мольер нашел образ Тартюфа, создав правдивый его портрет, Тартюф уже не мог не существовать.

Я с радостью предвижу время, когда правительство и народ будут однозначны, и этот народ, став воспитателем, несомненно, призовет к себе на службу Ваш гений. Есть художники приятные, но только у Вас одного — сила. Через Вас народ сможет говорить с народом.

Сердечно жму Вашу руку

Ж. Мишле.

Когда Вы устанете и Вам захочется подышать воздухом в Булонском лесу, помните, что по пути туда есть дом, где Вами восхищаются и где Вас любят».

В один прекрасный день 1851 года Оноре Домье и Жюль Мишле встретились. Яркую зарисовку этой встречи оставил нам Арсен Александр.

«Художник в этот день лепил фигурку, замысел которой созрел у него давно. Вдруг в мастерскую быстро вошел человек, задыхаясь, спросил: „Вы Домье?“ — и упал перед художником на колени. За торжественным жестом последовали торжественные слова. Наконец Домье удалось поднять своего гостя с пола. Оба разговорились, они любили и ненавидели одно и то же. Отныне Домье и Мишле были связаны глубокой дружбой.

Взгляд Мишле упал на незаконченную статуэтку, и у него вырвался крик восторга:

— О, вы нанесли врагу сокрушительный удар! Вы навсегда пригвоздили к позорному столбу саму идею бонапартизма!

Это была статуэтка Ратапуаля. Субъект с закрученными кверху усами, с бородкой клином, в сюртуке, болтающемся вокруг тощих ног, великолепно символизировал тип бонапартистского агента, не то офицера, не то полицейского — из тех, что в те времена орудовали во всех уголках Франции, подогревая симпатии к Наполеону и готовя плебисцит».

Этой фигурке, копия которой ныне выставлена в Луврском

музее, было суждено пережить во времена Второй империи любопытную одиссею. Мадам Домье, обернув ее тряпками или соломой, боясь обыска, все время прятала ее в разных местах. Прятала на чердаке или в ящике для дров, наконец, в том самом убежище, где Гелиогабала{106} настигла смерть, Ратапуаль уцелел.

Дружеское отношение Мишле к Домье чуть-чуть не привело к сотрудничеству обоих великих людей. Если бы, и правда, подписи к рисункам Домье составлял Мишле! Как это было бы интересно!

«Шаривари» опубликовала как-то карикатуру Домье: неаполитанский король с удовлетворением разглядывал трупы, усеявшие улицы города. Подпись гласила: «Лучший из королей продолжает устанавливать порядок в своем государстве». По поводу этого рисунка Жюль Мишле написал Домье следующее:

> «2 сентября 1851 года
>
> Я восхищен, дорогой мсье, тем, что Вы избрали эту новую манеру рисунка. Ваш „Лучший из королей“ — это истинный Тацит {107}: ужасно и великолепно в одно и то же время.
>
> Мы с Вами одновременно вступаем в лоно старой Европы, как зовется этот тесный край, где сейчас все так мелко.
>
> Взять хотя бы короля Бомбу, папу и Николая! {108} Вот мои людишки!
>
> Жму Вашу руку
>
> Сердечно
>
> *Ж. М.*
>
> *Я буду присылать Вам мои подписи по мере их появления. Сейчас можно сделать отличную серию рисунков о казаках. Казаки — подручные Севера, конные лоточники».*

Может, и в самом деле, прав Арсен Александр, полагая, что в те дни было положено начало сотрудничеству Домье и Мишле? Это представляется вполне возможным, особенно если принять во внимание довольно определенные указания на это в следующем, другом письме:

> «Дорогой мсье.
>
> Не знаю, возможно, я заблуждаюсь, но мне кажется, для задуманного дела сейчас настали лучшие времена.
>
> Вот угодник Жирарден {109}, стараясь несколько возродить свою популярность, уже пишет против

иезуитов. Наше освобождение близко.

Я этими днями составлю для Вас список гравюр, которые можно было бы с успехом включить в первую (историческую) часть.

Что касается второй части (мораль и сатира), то там будет все — от первой до последней строчки.

Сердечно жму Вашу руку

Ж. М.

Я убежден, что в 1852 году Ваши замечательные гравюры из „Шаривари“ будут все поставлены на театре… Будут играть Ратапуаля, Мопталамбера {110}, мракобеса, вступление капуцинов в Париж и т. д.».

Иллюзии историка-поэта! 1852 году было суждено узреть лишь одно: восхождение на престол нового императора. Но в тот час сомнений и острой тревоги страстный поклонник французской революции Мишле обрел в дерзком искусстве Домье могучий вдохновляющий стимул и великолепно сказал ему об этом еще в одном — последнем письме:

«Из глубины моего уединения, где я завершаю мою Историю 1793 года, я неизменно слежу за Вами, милостивый государь и дорогой друг, и все больше и больше Вами восхищаюсь. Когда Вас вдохновляла политическая обстановка, Ваша неистощимая плодовитость казалась мне более понятной. Сегодня же Вы всего лишены, а все же остались прежним. Вы — лучшее доказательство того, что гений — это мир в себе.

Не знаю, удавалось ли Вам еще что-нибудь так, как ваш недавний рисунок „Биржа“ да еще эта столь простодушная картинка: старые люди, из-за развалин узревшие солнце.

А мы, дорогой мсье, когда же мы вновь узрим солнце из-за обломков этой лачуги, воздвигнутой перед носом у Франции?

Какое утешение для Вас и для меня, что ничто не старит нашей Отчизны, что так же молод и могуч ее первозданный гений, даже при том, что дух масс, видимо, переживает своего рода моральное затмение!

Сохраните же, дорогой мсье, эту чудесную моложавость, живую веселость, которая является признаком силы. Все это для нас — бесценный залог возрождения. Всякий раз, когда я вижу Ваши рисунки, даже если я грустен, я невольно начинаю напевать старую песню: „Еще польска не згинела!“

Ж. Мишле».

Переворот был, однако, для Домье тяжелым ударом. Страдал не только Домье-республиканец, но и Домье-карикатурист: видя, как все беспощадней забирают в тиски печать, он понимал, что его искусству настал конец.

«Это было для него ужасным испытанием, — писал Пьер Верон уже после смерти Домье. — Сколько раз я слышал его негодующий львиный рык, когда его донимала своими отвратительными преследованиями цензура!»

Ненависть к Империи Домье пронес через всю свою жизнь. Он настолько презирал организатора декабрьского переворота Луи-Наполеона {111}, что всякий раз, произнося его имя, содрогался от отвращения.

Как-то раз праздничным днем он прогуливался с матерью и женой на Елисейских полях, как вдруг послышались звуки трубы и мостовую затопила волна сверкающих касок и сабель. Наполеон III возвращался в Тюильри.

Александрина Домье, как всякая настоящая парижанка, обожала уличные зрелища. Ей очень хотелось остаться и посмотреть на императора. Но Домье разъярился не на шутку.

— Нет, я никогда не видел и не хочу видеть этого страшного человека!

И вне себя от ярости, он силой увлек за собой мать и жену прочь от Елисейских полей.

И все же в последние дни жизни Империя, стремясь привлечь к себе либералов, наградила его одновременно с Курбе {112} орденом Почетного легиона. Домье спокойно, с большим достоинством отказался его принять, и никто об этом даже не узнал…

— Я слишком стар! — иронически заявил он.

В день, когда оба художника отказались от ордена, Альбер Вольф {113} стал свидетелем их встречи.

«Был летний вечер. Весь день я провел у Жюля Дюпре, в его прелестной семье. Сюда пришел и Курбе. В промежутке между обедом и ужином мы отправились гулять. Жюль Дюпре восхищался красотами окружавшей нас природы. Курбе же говорил только „о пощечине, которую отвесил Наполеону“. Часов около девяти вечера Жюль Дюпре проводил нас до станции Иль-Адам. Здесь мы повстречали Домье. Из широкой груди Курбе вырвался крик восторга, он кинулся к другу, стиснул его в своих объятиях и воскликнул:

— До чего же я тебя люблю! Ведь ты, как и я, отказался от ордена! Только зря ты сделал это без всякой огласки! Надо было

поднять шум вокруг этого дела!

Но Домье покачал головой и пристально взглянул на Курбе.

— Зачем? — укоризненно произнес он. Я сделал то, что считал нужным сделать. Я доволен. Но других это не касается».

«Я не в силах передать, — продолжает Альбер Вольф, — с каким восхитительным достоинством Домье произнес эти слова. Казалось, его гордость возмутилась при одной мысли о том, что кто-то считает его способным использовать свой отказ в целях рекламы. Получив подобный урок, Курбе оторопел. Когда мы вместе садились в вагон, он сказал:

— Из Домье никогда ничего путного не выйдет. Это мечтатель!

Вообще, Домье высоко ценил талант создателя „Похорон в Орнане“ {114}. На рисунке, выставленном в Салоне 1865 года, он вложил в уста одного из своих персонажей — художника — следующие слова:

— Мыслимо ли быть таким обывателем! По крайней мере, хоть полюбуйтесь этим Курбе!

Однако Курбе — хвастун и краснобай — вряд ли мог быть особенно симпатичен скромному и суровому Домье».

Здравый смысл и безошибочное чувство юмора заставляли его относиться к не в меру восторженным людям с некоторым недоверием.

Вот почему, рассказывает Шанфлёри, Домье, несколько ошарашенный дифирамбами Бодлера, хотя они и свидетельствовали об уме и проницательности поэта, все же страшился «капризов его интеллекта».

Как Домье проводил редкие часы досуга? Ведь занятия литографией, живописью и скульптурой почти не оставляли ему свободного времени.

В хорошую погоду Домье часто покидал свою мастерскую и с неизменной трубкой в зубах направлялся к речным купальням: весь остров был опоясан ими да в придачу еще мостками, на которых прачки полоскали белье. То был золотой век речных купаний, которые теперь уже не в почете. Парижане, современники Жерома Патюро и лучшей из республик {115}, толпами устремлялись в купальни, как некогда римляне во времена Августа. Александр Дюма во время летней жары проводил у воды целые недели. Домье же с интересом наблюдал за купальщиками: одни были слишком худые, другие — с брюшком. Пытливый глаз художника изучал уродства человека, вышедшего на лоно природы. Домье-художник никогда не рисовал с модели: прогулки к реке помогали ему поддерживать необходимую связь с натурой.

Иногда, оставив свои камни, Домье, совсем как в те далекие дни, когда он служил рассыльным в конторе судебного исполнителя, бродил по улицам, ловя шутки гаврошей, наблюдая за «добрыми буржуа», которых никто не умел изображать так, как он.

Когда небо нестерпимо, ослепительно синело и под железными крышами становилось нечем дышать, Домье увозил мать и жену за город. Здесь им встречались шляпники и бакалейщики с женами, с кучей детей; они волочили огромные корзины со снедью и то восторгались одуванчиками, то приходили в ужас при виде самой обыкновенной жабы. Эти встречи вдохновили художника на создание серии смешных и точных зарисовок: «Парижане на лоне природы».

Иногда Оноре совершал и более далекие поездки в сверкающий свежей зеленью Овер-сюр-Уаз, где жил Добиньи, в манящий сочными лугами Вальмондуа. Здесь, в Вальмондуа, ему было суждено впоследствии самому бросить якорь. А сейчас его друг Жоффруа-Дешом приучал его здесь с самого рассвета наслаждаться природой и каждый день ровно в пять утра будил его серенадой, исполненной на охотничьем рожке, и Домье ворча поднимался с постели.

Случалось, он просил Милле и Руссо ненадолго приютить его в Барбизоне. Как-то раз Руссо прислал ему шутливое письмо:

> «Барбизон, 27 декабря
>
> Мой дорогой Домье.
>
> А у Вас губа не дура — хотите, как я вижу, спать в кровати самого Милле. Но поскольку вы там не уместитесь вдвоем, предлагаю Вам нашу кровать.
>
> Возможно, мы увидимся с Вами в Париже. Во вторник я еду туда на два дня! Монмартр торжествует наконец! Скажу Вам: мы этому очень рады. От Сансье {116} мы узнали, что газета „Шаривари“ снова пригласила Вас, и отлично сделала…
>
> Поцелуйте за нас мадам Домье.
>
> Жму Вашу руку
>
> *Т. Руссо.*
>
> Я написал Вам сразу, не успев повидать Милле. Впрочем, будучи в добром расположении духа, он, вероятно, послал бы Вам привет, а посему я взял на себя смелость кланяться Вам от него».

В другой раз Домье получил от Руссо короткую записку:

«Приезжайте скорей! Мы ждем Вас, чтобы вместе насладиться чудесным видом полей, покрытых сверкающими зрелыми

колосьями».

Руссо и Милле, со своей стороны, без лишних церемоний напрашивались в гости к Домье, как свидетельствует забавное послание создателя «Собирательниц колосьев» {117}:

> «22 марта 1855
>
> Мой дорогой Домье.
>
> Мадам Руссо, Руссо и я пригласили самих себя отобедать у Вас завтра, в пятницу, нимало не заботясь о том, обрадует ли Вас это или нет.
>
> Мадам Руссо собирается приехать к Вам пораньше посмотреть, как идут приготовления, и заставить Вас заняться ими как следует, если в том будет нужда.
>
> Что, однако, не мешает нам сердечно приветствовать госпожу Домье и даже Вас.
>
> Жму руку
>
> *Ж.-Ф. Милле».*

Изредка приходили письма от родственников из Марселя. Они напоминали художнику пряный, чуть приправленный чесноком запах родного города. Двоюродный брат Домье Жозеф Филипп (его отец был братом матери Оноре) время от времени присылал лангусту и рыбу, необходимые для приготовления настоящей рыбной похлебки, какую подавали у Паскаля. В эти дни старая, но еще весьма бодрая мадам Домье облачалась в просторный фартук и давала невестке урок марсельской кухни.

Зимой, если только он не отправлялся поболтать к Добиньи, Жюлю Дюпре или же к Фернану Буассару, Домье читал. Он любил читать, особенно любил «Дон Кихота», восторгаясь сатирическим гением и крепким здравым смыслом его творца.

И в зрелые годы Домье относился к греческому искусству с тем же восхищением, что и Домье-мальчик, для которого зал античного искусства явился первой художнической школой. Не будучи эрудитом, Домье тем не менее читал в переводе Софокла {118}, особенно любил «Эдипа» и «Антигону». Жан Жигу {119} в своих «Беседах» настойчиво подчеркивает тот факт, что, в отличие от большинства людей, Домье всегда возвращал взятые им книги.

«Однажды Домье задумал на свой манер иллюстрировать „Телемака“, а затем „Илиаду“ и „Одиссею“ {120}. Он пришел ко мне попросить эти книги, так как не знал, где еще мог бы их найти. Я послал ему книги с одним из моих учеников, и, представьте, после прочтения он тут же мне их вернул!»

Домье, так же как и его друга Коро, привлекал театр, причем наравне с самими пьесами обоих интересовали резкие контрасты,

создаваемые освещением, четкие планы декораций, жизнь условных фигур под беспощадно ярким светом. Все произведения Домье, как литографии, так и живопись, создавались под сильным влиянием театра. Театр научил его любить Мольера и делать прекрасные иллюстрации к его творениям.

Домье, несомненно, обладал глубоким чувством сцены. Его «Трагико-классические физиономии» и «Трагические физиономии» отнюдь не преследуют цели пародировать Расина и Корнеля {121}. Домье смеется лишь над нелепостью традиционной мимики. В нем, несомненно, был сокрыт реформатор классической сцены.

Об этом же свидетельствует история, записанная Арсеном Александром. Кто-то из друзей Домье рассказал ему следующий — весьма характерный — эпизод:

> «Во времена Империи как-то раз в „Комеди Франсэз“ состоялось бесплатное представление. Друзья вдвоем отправились в театр, где давали „Сида“ и „Тартюфа“. Во время представления Домье по достоинству оценил — и тотчас сказал об этом своему спутнику — верный вкус и здравомыслие публики, часто аплодировавшей в удачных местах спектакля, которых не замечали критики, и, напротив, игнорировавшей многие мнимые удачи.
>
> Домье подробно объяснил свой взгляд на театр, свободный от каких бы то ни было условностей и предрассудков. И хотя Домье никак не претендовал на лавры критика, возможно, многим представителям этого сословия было бы полезно послушать этот импровизированный очерк».
>
> Его любовь к театру, точнее, любовь его привратника к «Опера комик», а также пристрастие этого доброго малого к вину создали трезвеннику Домье весьма незавидную — и незаслуженную — репутацию в «Зале Фавар», как еще называли этот театр.
>
> Теодор де Банвиль очень мило рассказал об этом забавную историю. Привратник дома, где жил Домье, был «детина огромного роста. Он приносил воду, дрова и убирал мастерскую художника в ранние утренние часы, когда от слуг обычно не добьешься, чтобы они встали».
>
> Силач, любитель выпить, обладатель славной жены, привратник Анатоль между тем все время о чем-то тосковал. Заметив эту тоску, Домье осведомился о ее причинах.

— Ах, — вздохнул привратник. — У меня, мсье Домье, несчастная страсть к «Опера комик». Но у меня нет денег ходить туда каждый вечер, как мне бы того хотелось.

Сам Домье, напротив, был не большой любитель «Опера комик», господ Скриба {122} и Адана {123}.

— Утешьтесь — сказал он. — Вашему горю можно помочь. У меня есть право входа в этот театр. Вам достаточно лишь назвать себя, точнее, назвать контролеру мое имя: «Домье». И вы сможете ходить в «Опера комик», сколько захотите.

Анатоль был вне себя от восторга. В тот же вечер и во все последующие вечера он наслаждался похождениями прачек, контрабандистов, испанских королей и гусаров, обхаживавших горничных в беседках, увитых бумажными розами… Однако спустя несколько дней на лице привратника вновь проступили уныние, грусть, а затем и беспросветная мрачность.

— Какая муха вас укусила? — спросил у него Домье. — Вы по-прежнему хмуритесь!

Анатоль объяснил. Его глубоко огорчало, что каждый вечер, одетый в сюртук, он должен сидеть среди холеных франтов в черных костюмах. А у Анатоля не было черного костюма, это и мучило его.

— Что ж, извольте, — сказал добряк Домье. — У меня есть прекрасный костюм, который я не надеваю и двух раз в год. Когда вам захочется пойти в «Опера комик», берите мой фрак, надеюсь, теперь вы будете всем довольны!

Анатоль ликовал. Каждый вечер он приходил за костюмом, а утром вешал его на место, предварительно любовно почистив и расправив. При этом он напевал арии, услышанные накануне.

Однажды утром он появился расстроенный, жалкий, ссутулившийся, еле волоча ноги; длинные пряди волос свисали ему на глаза. Он не стал ждать вопросов со стороны Домье. Глухим голосом, прерываемым рыданиями, он сказал:

— Меня выставили за дверь!

Увы, это была истинная правда. «Будучи в восторге от того, что ему позволили посещать самый лучший в мире театр, да еще показываться там в щегольском наряде, Анатоль каждый вечер на радостях изрядно выпивал… В свой любимый театр он являлся уже в

дымину пьяный — то окликал артистов, то похлопывал по животу соседа со словами: „Ты — адвокат, и я адвокат!“, то бесцеремонно принимался подпевать тенору.

Вследствие такого поведения Анатоля имя Домье вычеркнули из списка посетителей, имеющих право бесплатного входа в театр. Через много лет как-то раз в фойе „Опера комик“ зашла речь о знаменитом художнике, и все наперебой принялись хвалить его талант, скромность и замечательную доброту. И тут старая актриса по фамилии Дюгазон, знавшая наперечет все давние театральные сплетни, сказала:

— Да, но как жаль, что такой талантливый человек наделен столь печальным пороком: он же пьяница!

Все засмеялись: Домье был известным трезвенником. Однако тут же все, наконец, разъяснилось; был обнаружен источник этой нелепой легенды»[12].

Так все узнали эту историю, столь мило рассказанную в своей книге Банвилем.

Мы уже неоднократно говорили здесь о том, сколь остро и глубоко Оноре Домье ненавидел своих политических противников. Однако это не значит, что создатель карикатуры «Похороны Лафайета» — Домье-полемист — был человеком свирепым и полным яда. Напротив, Домье-человек неизменно отличался ясностью духа и добродушием, что отнюдь не исключало в нем юношеской страстности убеждений, отвращения ко всякой несправедливости, веры в свободолюбивые идеалы.

Эти две стороны характера Домье вдумчиво проанализировал Дюранти {124}:

«Следует уяснить себе, что такое добродушие Домье, и понять, что его уму, его натуре были присущи две стороны: добродушие, о котором уже говорилось, — оно проявлялось в его зарисовках нравов, сцен повседневной жизни. Другой стороной натуры Домье была страстность, резкость. Ее он привносил в свои политические рисунки».

Впрочем, когда враг был повержен, при самой упорной ненависти к нему, Домье великодушно смолкал. После того как свершилась революция 1848 года, Домье, беседуя как-то раз с Шанфлёри, признался ему, что больше не согласен осыпать стрелами свергнутого короля.

— Мне надоели эти выпады против Луи-Филиппа, — сказал он. — Один редактор заказал мне серию карикатур, но я не

могу…

Ясность духа — вот главная отличительная черта характера Домье. В своих «Беседах» Жан Жигу, хорошо его знавший, писал: «Домье — прямая противоположность Гаварни: он был прост в обращении, равнодушен к славе. К нему применимы слова, сказанные Беранже об Эмиле Дебро: „Он позволил своей жизни течь, как течет вино из бочки с пробитым дном“.

Прогуливаясь по залам Лувра, Домье любил останавливаться у картины Мурильо „Нищий“ {125}.

— Смотрите, — говорил он сопровождавшему его другу, — видите этого бедного мальчика-нищего? Он калека, лохмотья не защищают его от холода, в кармане у него наверняка нет ни одного лиара, а между тем он смеется!.. Он смеется, так неужели мы, с нашими крепкими руками и ногами, мы, здоровые люди, которые, вопреки трудностям жизни, всегда находим для себя пропитание, так что нам не грозит голодная смерть; неужели мы и те, кто с нами, позволим себя сломить, неужели мы откажемся от этого сокровища — бодрости и ясности духа?»

Смех нищего мальчика с картины Мурильо — это и есть, на взгляд Оноре Домье, высшая мудрость жизни…

ПРЯМО К ЦЕЛИ

«У Домье есть некоторое сходство с Мольером. Подобно ему, Домье идет прямо к цели. Идея выявляется сразу. Взглянул — и понял. Подписи под его рисунками, в общем, не нужны. Как правило, без них можно было бы обойтись. Комическое в его работах вообще неумышленно. Художник не ищет, точнее, можно сказать, что идея возникает у него непроизвольно. Диапазон его карикатуры велик, но в ней нет ни злобы, ни желчи. В основе всего его творчества — честность и добродушие. Он часто — заметьте эту черту — отказывался использовать иные великолепные, но чрезмерно острые сюжеты, могущие дать пищу сатирику, потому, говорил он, что пришлось бы выйти за пределы комического, а это оскорбило бы человеческое сознание.

Когда он огорчает нас или приводит в ужас, это происходит почти помимо его воли. Он нарисовал то, что увидел, и вот что вышло из этого. Он страстно любит все естественное, и потому ему трудно подняться до абсолютного комизма. Он даже тщательно избегает всего, что могло бы не быть мгновенно и отчетливо понято»[13].

Эти слова Бодлера можно резюмировать так: Домье, как и Мольер, был одним из величайших знатоков человеческой природы. Изображение нравов и характеров, типов, выражающих эпоху, а равно и общих для всех эпох «синтетических» типов — вот из чего слагается творчество Домье, именно это и придает его работам столь яркую и многообразную жизненную силу.

Когда 27 августа 1835 года была запрещена «Карикатюр», а вместе с ней — и политические шаржи, можно было думать, что этим ударом будет подавлено и вдохновение Оноре Домье. Но этого не произошло. Автор «Законодательного чрева», после того как его лишили возможности нападать на Июльскую монархию, стал обличать мир биржевых воротил, который она породила, высмеивал господствовавшую в стране буржуазию, заклеймил судейских, ловивших рыбку в мутной воде нового режима. Все это, как подчеркивает Бодлер, делалось без чрезмерного нажима, с той правдивостью и наблюдательностью, которая убеждает и тем лучше бьет в цель. Уже в силу одного этого созданные Домье зарисовки нравов являются драгоценными историческими документами.

Раньше чем пройтись по этой огромной галерее (литографических работ Оноре Домье насчитывается около четырех тысяч — точное число, по Азару и Луа Дельтейлю {126}, 3958 литографий), необходимо разобраться в вопросе о подписях

к рисункам Домье — вопросе, вызывавшем много споров, на что содержится намек в статье Бодлера.

Кто автор этих подписей — сам художник, Филипон или какой-либо другой карикатурист или литератор?

В статье, напечатанной в «Фигаро» 13 февраля 1879 года, Альбер Вольф пишет:

> «Эти меткие подписи, которые принесли художнику больше славы, чем его замечательное мастерство, были составлены не им. Домье фиксировал на камне образы людей и явлений своего времени, заботясь только о художественной стороне. Но какой-нибудь изобретательный человек клал перед собой газетный лист с рисунком и подбирал к нему подпись. Скромная роль изобретательного человека сводилась к тому, чтобы сказать: „Вы сейчас увидите то, что увидите“, но сплошь и рядом он при этом полагал, что в силу этого скромного вклада творение Домье принадлежит ему. Так думал Филипон, основатель „Карикатюр“. Всякий раз, как в какой-либо газете упоминали о Робере Макере — герое карикатур Домье, в редакцию тут же приходило письмо от Филипона, требовавшего, чтобы его признали создателем Макера, так как подпись под рисунком сочинил он. Но с тем же основанием все, кто когда-либо сотрудничал в „Шаривари“, могли претендовать на авторство в этих работах Домье. Да меня самого, тогда совсем молодого человека, Луи Юар {127} заставлял садиться к столу с литографиями Домье и придумывать к ним подписи, по цене сто су за штуку».

Версия, изложенная Альбером Вольфом после смерти художника, подтверждается тем, что, по свидетельству друзей, Домье не придавал этим подписям к рисункам никакого значения.

Рисуют ведь не слово — рисуют жест или выражение лица.

— Подпись, — говорил Домье, — никому не нужна. Если мой рисунок ничего вам не говорит, значит, он плох; подпись не сделает его лучше. Если он хорош, то вы поймете его и без слов.

Одно, во всяком случае, несомненно: Домье сам сочинил множество подписей к своим рисункам, которые, как свидетельствует Бернар Добиньи, часто подсказывала ему жена. Видимо, ближе всех к истине Дюранти, когда он пишет:

«Теперь почти повсеместно принято считать, что подписи к рисункам Домье сделаны не им: чаще всего их сочинял Филипон, а также Луи Юар, который сорок лет назад был штатным

сотрудником „Шаривари“. Все же Домье немало подписей сделал сам, думаю, ему принадлежат те, что кажутся наиболее „естественными“.

Как мы видим, очень трудно провести грань между тем, что принадлежит Домье, и тем, что сделано Филипоном или кем-либо из его подражателей. Сегодня перед нами все творчество Оноре Домье, и невозможно отделить от него подписи, которые, как подчеркнул Альбер Вольф, обретают смысл лишь благодаря рисунку, под которым стоят. Вывод: подписи под рисунками Домье принадлежат Домье.

После того как перестала выходить газета „Карикатюр“, автор рисунка „Похороны Лафайета“ стал работать только для „Шаривари“. В этом основанном в 1832 году сатирическом листке, где Домье вскоре было суждено встретиться с Гаварни, отныне и до той минуты, когда ослабевшие от лет руки художника выронят карандаш, будет появляться большинство литографий Домье.

Домье дебютировал в „Шаривари“ политическими карикатурами. На одном рисунке он показывает нам „М. де Лобо {128}, который потребовал назначения его главнокомандующим Северной армией в случае, если крепость Антверпен будет атакована с моря“. На другом — маршала Сульта в виде пай-мальчика, на третьем — Мадье де Монжо в виде дурачка, спешащего на придворный бал.

18 августа 1833 года „Шаривари“ опубликовала два великолепных „портрета“ работы Домье: убийц и насильников Бастьена и Робера, представших перед судом присяжных департамента Сена. Под заурядной физиономией первого и страшной головой с приплюснутым черепом второго художник нарисовал скелет жертвы. Краткая подпись под рисунком свидетельствует, что парижанки того времени были столь же любопытны, как и нынешние: „Это зловещее вещественное доказательство вызвало у двухсот дам острый прилив любопытства и побудило их вытерпеть долгое, утомительное и в высшей степени отталкивающее судоговорение“.

20 декабря 1835 года в одном из рисунков серии „Парижские флибустьеры“ под названием „Тираж“ Домье сделал легкий иронический намек на строгости законов о печати, угрожающих „Шаривари“, так же как в свое время „Карикатюр“.

Сцена, как говорится, „схваченная на лету“, переносит нас в магазин издательства Обер, „где накануне Нового года толпится вдвое больше любопытных, чем обычно“. Здесь работают карманные воры, которые притворяются будто их толкают или же сами толкают друг друга и при этом опорожняют карманы

простофиль — и спереди и сзади. Этот разбой, утверждает подпись, „показывает, что жулики — единственные люди, которым полиция дает возможность пользоваться свободой печати“[14].

Эти „Парижские флибустьеры“, где некоторые типы кажутся несколько искусственными, подводят нас к появлению Робера Макера и его приспешника Бертрана.

Кто не знает этих двух неразлучных приятелей, созданных гением Фредерика Леметра и Домье? Уже много раз рассказывалось, как великий романтический актер превращал серьезную мелодраму „Гостиница в Адре“ в „кровавую и фантастическую буффонаду“. В его изображении Робер Манер — это „морализирующий“ каторжник, денди в лохмотьях, свирепый, обаятельный и сумасбродный, в его заурядной трагедии заключена широкая литературная и политическая сатира»[15]. Менее известно, как Фредерик открыл тип Манера, чьи «подвиги» впоследствии иллюстрировал Домье. Об этом поведал нам Банвиль: «Как-то раз Леметр, весьма недовольный своим костюмом и к тому же весьма голодный, пересек бульвар, чтобы купить в лавке кусок пирога. Вдруг актер остановился в радостном изумлении: какой-то покупатель, пришедший сюда раньше него, тоже поедал кусок пирога у входа в лавчонку. Какими впечатляющими мазками, в каких героических победоносных позах, какими яркими красками, замешанными на свете и крови, будет изображаться тот человек в грядущие годы!..

Прекрасный, как Антиной, как юный Геркулес, неизвестный прохожий, в серой продавленной шляпе на великолепной всклокоченной шевелюре, стоял и ел пирог. Один его глаз прикрывала черная повязка. На нем было кашне, завязанное наподобие длинного галстука, который, по тогдашней моде, целиком закрывал рубашку. Но в данном случае ярко-красное шерстяное кашне, доходившее до подбородка, как раз скрывало отсутствие рубашки. На его белом жилете болтался на черном шнурке круглый лорнет из фальшивого хрусталя и поддельного золота. Из одного кармана его зеленого фрака с длинными фалдами, украшенного посеребренными пуговицами, но более истертого и испещренного дырами, чем стены Ниневии {129}, желтыми и красными волнами ниспадали лохмотья, некогда бывшие шейным платком.

На правой руке неизвестного, в которой он держал пирог, торчал обрывок, точнее, призрак изодранной в клочья белой перчатки, которую он, казалось, гордо выставлял напоказ, а другой — голой — рукой он сжимал огромную, изогнутую, диковинную палку, какую носили щеголи времен Директории.

Все это вызывало восхищение, но не это было главное: его штаны из красного сукна — вот чем следовало любоваться, не произнося ни слова, вот что надо было лицезреть, упав на колени! Когда-то это были военные брюки с кожаными леями, но теперь кто-то бесстыдно залатал их кусками материи самых неподходящих цветов; и каким приемом, каким волшебством, каким чудом эти кавалерийские штаны, явно скроенные широкими и просторными, были превращены в штаны, сидевшие в обтяжку!

Из-под этого чуда выглядывали белые чулки, на которые наползали своего рода котурны с блестящим матерчатым верхом; на ногах фантастического незнакомца, евшего пирог, были женские туфли! Он был красив, как бог, бесстыден, как Диоген, франтоват, как светский гуляка, безмятежен, как дитя, и он пожирал свой пирог с величественным изяществом Аполлона, вкушающего амброзию. Фредерик молчал, пораженный, с восхищением и ужасом, не смея пошевельнуться. Он не спросил у этого человека, представлявшего собой некую помесь герцога Лозена {130} с каторжником: „Из какой тюрьмы вы сбежали?“ Он не спросил ничего, ничего не сказал незнакомцу. Фредерику нечего было ему сказать, он довольствовался тем, что продолжал разглядывать его, в душе вознося ему хвалу… Он нашел, увидел во плоти существо, которое он — поэт и актер — должен был ввести в воображаемый мир, того, кого будет потом рисовать Домье; того, кто станет Сидом и Скаленом {131} современного театра, — словом, он нашел Робера Макера».

Однажды вдруг прошел слух, что правительство собирается прекратить представления пьесы, в которой Фредерик Леметр с триумфом выступал каждый вечер. Редакторы «Шаривари», почуяв, что в образе Робера Макера, схваченном Фредериком Леметром, сокрыт огромной силы подрывной заряд, опасный для Июльской монархии, решили, что спектакли будут продолжаться во что бы то ни стало, если не на сцене, то на страницах их газеты.

В ту пору много говорили о собрании сказок под названием «Сто одна». Филипон потребовал от Домье серии «Сто один Робер Макер». И рисунки были сделаны художником, все сто один, в 1836 и 1837 годах, и «даже, — сообщает Дюранти, — издатель Дютак, полагая, что жила еще не иссякла, в свою очередь заказал художнику еще сорок штук, но от этой второй серии пришлось отказаться, так как она в конце концов прискучила публике».

Впоследствии Домье, кажется, был не очень высокого мнения об этой серии Роберов Макеров, хотя она немало способствовала его известности.

— Ну вот, — ворчал он, — что мне все толкуют про моих

Роберов Макеров? Это, может быть, самое худшее из всего, что я делал.

Суровая оценка! Бесспорно, слишком суровая. Конечно, как ни старался художник всякий раз по-новому показать главных действующих лиц придуманного им действа, пухлого Макера и поджарого Бертрана, все же беспрестанная демонстрация одних и тех же персонажей вызывает ощущение монотонности, а затем и скуки.

Возможно также, сама тема этих рисунков в какой-то мере ограничивала дальнейшее развитие природной наблюдательности Домье. Слишком часто в его композициях, скорее аллегорических, чем живых, усилия художника пропадают даром: он становится просто иллюстратором подписи, иногда чрезвычайно плоской, — и это очень жаль.

И в то же время, какое глубокое лицемерие, какое коварное плутовство вскрыты в образе Робера Макера — финансиста, политика, врача, адвоката, журналиста, филантропа, во всех случаях обделывающего «дела» в худшем смысле слова, предшественника Исидора Леша — героя Октава Мирбо {132}. И как его ученик, скелетообразный Бертран, робко оглядывающийся на своего учителя, тоже умеет притвориться честным человеком, растерянным и простодушным! Сколько язвительной сатиры в показе этого парада низости, во все времена, включая наше, процветающей за счет «простаков».

В первом листе «Карпкатюраны», вышедшей 20 августа 1836 года, Робер Макер и Бертран размышляют, что делать дальше, беспокоясь за свое будущее, — ведь в театр им отныне вход уже заказан.

— Бертран, я обожаю деловую жизнь, — говорит ему Макер, — хочешь, откроем банк, но, знаешь, настоящий банк! Капитал: сто миллионов, сто миллионов миллиардов акций. А потом — мы накроем Французский банк, накроем банкиров и банкистов, сиречь мошенников, накроем весь мир!

— Да, — отвечает Бертран, — но вот только полиция…

Но Робер с презрением обрезает его:

— До чего же ты глуп! Кто посмеет арестовать миллионеров!..

Газетное дело вступило в период перестройки. Эмиль де Жирарден, своего рода Наполеон от публицистики, основал газету по одному су за номер — информационную и деловую газету. Сидя в своем кабинете, мсье де Робер Макер — или де Жирарден — объясняет свою систему:

— Газета стоит нам 23,50 франка. Мы продаем ее по 20 франков. Чистая прибыль — 3,50 франка. У нас тысяча подписчиков, следовательно, наш дивиденд составляет 3

миллиона 500 тысяч франков; ясно как день! Пусть мне возражают, приводя цифры; иначе я буду привлекать оппонентов к ответственности за диффамацию!

Время, как известно, показало, что Эмиль Жирарден был прав.

Вот Робер Макер высокомерно глядит на толпу подражателей: художников, лавочников, финансистов, музыкантов, адвокатов.

«Все-таки лестно, — восклицает он, — иметь столько учеников! Но досадно, что их слишком много; конкуренция подрывает коммерцию. Если так будет дальше продолжаться, нас захлестнет, мы превратимся в старую ветошь, подохнем с голоду! Да, придется идти в жандармы или в капуцины!»

Иногда фарс перерастает в трагедию, как в литографии с заголовком «Дебют», где мы действительно присутствуем при дебюте Робера Макера и Бертрана на медицинском поприще.

У постели юной больной, прелестной и хрупкой, приятели тихо переговариваются:

> «**Бертран**. Нет, больная слаба… она может не выдержать. Оперировать невозможно!
>
> **Робер Макер**. Невозможно! Для дебютанта нет ничего невозможного… Слушай, никто нас не знает. Если операция не удастся, мы останемся в тени. Это нам не повредит. Но если вдруг случайно она удастся… Тогда дело сделано, мы входим в моду, наша репутация обеспечена!
>
> **Вместе**. Будем оперировать! Будем оперировать!»

Или вот Макер, продающий библии и распивающий при этом шампанское с девками. Макер — блудный племянник, душащий в объятиях агонизирующего дядю. Овдовевший Макер, уступающий бедным треть спорного наследства жены при условии, что ему выплатят вперед все остальное. Макер, директор страховой компании, сулит застрахованному — в случае его смерти — золотые горы. Если же компания не выполнит своих обязательств, говорит он, у вас как-никак останутся квитанции и право обратиться в суд.

Это поистине «комедия в ста актах» современного мошенничества. Можно по-разному относиться к этой длинной серии, но вместе с тем надо согласиться с Бодлером, что «Робер Макер положил начало карикатуре нравов… Отныне карикатура пошла новым путем; она уже не избирала для себя специфически политическую форму. Она стала общей сатирой на граждан. Она вступила в область беллетристики».

Позднее, в 1844 году, в серии «Современные филантропы», мы увидим достойных последователей Макера и Бертрана. В этой серии художник резко заклеймил лицемерие тех, кто извлекает выгоду из милосердия, из человеческой солидарности. Это светские дамы, организующие благотворительные базары с единственной целью — показать свои наряды; добропорядочные люди, неплохо зарабатывающие на раздаче дешевых супов. Защитники животных, избивающие возницу, виновного в том, что он перегрузил телегу, которую тащит его лошадь. Щедрые жертвователи, лишающие наследства свою семью в пользу фонда, увековечивающего их память. Нам знакомы все эти благодетели с напыщенными респектабельными манерами и, перелистывая реестр филантропов времен Луи-Филиппа, мы невольно вспоминаем мсье такого-то, мадемуазель такую-то или же мадам…

Романтики провозгласили: прекрасное и уродливое суть одно и то же. Посещение речных купален вдохновило Домье на создание великолепнейшего музея таких анатомических уродств, какие только можно вообразить. Наш идеал женской фигуры рушится перед безжалостными разоблачениями Домье: тяжко глядеть на эти дряблые, распухшие тела, на этих «Купальщиц» с редкими волосами, с выпирающими ключицами, с отвислой грудью, с дряблым толстым животом, с плоскими ляжками, с неимоверно толстыми щиколотками. С большей снисходительностью принимаем мы насмешки над обнаженным мужчиной; вид этих тритонов, добрых буржуа и отцов семейства вызывает у нас меньшее отвращение, чем созерцание парижских наяд. Пошлое, насмешливое и, в сущности, изумленное восклицание купальщика, подсматривающего в щель между неплотно пригнанными досками «„Женской купальни“ по 4 су за вход», могло бы служить эпиграфом к этой прекрасной серии, в которой женщина так или иначе принижена:

«Посмотри-ка, вон толстуха Фифин! Думали, она Венера. Ну и уродина!»

Эти добытые в речных купальнях сведения о человеческих уродствах после Домье-карикатуриста использует и Домье-живописец. Не там ли он увидел эти фигуры с большими животами, с тяжелыми складками жира, которые так охотно изображает Иорданс {133}? Впрочем, красоту этого безобразия показал и сам Домье в своем «Силене».

Да и нравились ли когда-нибудь Домье гибкие, изящные линии? Короче, любил ли он вообще красоту?

Некоторые критики как будто находили в его творениях

прелестные фигурки. Одни при этом ссылались на второй лист из серии «Разводки», на котором молодая мать играет со своим ребенком. Другие указывали нам на влюбленную пару, радующуюся, что ускользнула от ревнивого мужа. В действительности же редко встречающиеся фигуры этого рода всегда второстепенны, чаще всего едва намечены.

Могучего рисовальщика, создателя «Улицы Транснонен», не привлекали грация, миловидность.

Это неопровержимо доказано тем, что ему не удалось по-настоящему передать обаяние двух по самой природе своей обаятельнейших существ — молодой женщины и ребенка.

Детей Домье изображал довольно часто в серии «Отцы», в «Добрых буржуа» и «Учителях и малышах». По художник всегда придавал ребенку черты, не свойственные его возрасту, изображал его преждевременно состарившимся.

Посмотрите на новорожденных Домье: тело их слишком мускулисто, в их лицах нет ничего детского, рот искажен старческой гримасой. Это не дети, а карлики.

Хорошенькие, элегантные молодые женщины Гаварни, с их стройными ножками, обтянутыми атласными гетрами, с тонкой талией, проступающей в широком платье из цветастого муслина, женщины с нежными лицами, улыбающимися из-под огромных шляп а-ля Памела. Иногда, правда, в «Супружеских нравах» мы замечаем мимолетную, отдаляющуюся фигуру — приятный силуэт неверной жены какого-нибудь мелкого буржуа, но чаще всего мы видим ее только со спины, скрытую плащом из крепа, закутанную в шаль.

Как истинный карикатурист, Домье задерживал свое внимание только на некрасивых и смешных женщинах. Этих-то, конечно, он знал хорошо. Когда он пишет их, ему нет равного. В общем, он милостив к нежным супругам шляпочников и бакалейщиков, которые живут бесхитростной, но здоровой жизнью. Его острая ирония, подкрепляемая здравым смыслом, действительно проявится только за счет женщин, которые пытаются уклониться от чисто женских обязанностей: так, он свирепо набросится на «Синие чулки» (1844) и «Разводок» (1878).

Талантливые женщины, составляющие в наше время славу французской литературы, должны с этим примириться. Оноре Домье был ожесточенным противником писательниц своего времени, хотя в их первом ряду и блистала Жорж Санд.

Художник видел в них разрушительное начало семьи. Он показывает нам «синие чулки», интригующие в редакциях, чтобы протиснуть там что-нибудь из своего изобилия рукописей, держащие мужей под каблуком, заставляя их считать белье, чтобы

самим не отрываться от своих литературных трудов, курящие опиум, чтобы доставить себе экзотические ощущения.

Вот одна из них, которая скоро подарит мужу ребенка, а публике — роман, говорит: чтобы дать имя каждому из этих творений, ей необходимо прежде всего посоветоваться со своим соавтором.

Вот другая женщина: она стремится ограничить рост семьи; у нее нет желания терпеть крики еще одного ребенка, когда она размышляет о поэзии.

— О чем ты думаешь, отчего ты бродишь по ночам? — спрашивает у жены внезапно разбуженный добряк.

— Я ищу новый способ убивать мужей; я не лягу спать, пока не найду его!

Испуганный муж восклицает:

— Только бы она не испробовала его на мне!..

В другом рисунке Домье дает нам представление о системе воспитания, выдвигаемой этими эмансипированными женщинами:

— Ах, моя дорогая, — возмущается одна из них, — какое странное воспитание вы даете вашей дочке! Да я в двенадцать лет уже написала роман в двух томах, и, когда он был закончен, моя мать даже запретила мне его читать, настолько он показался ей смелым для моего возраста!

Доходили ли эти нападки до наших писательниц? Вероятно, да, судя по следующей выразительной подписи:

«Как! Сегодня опять карикатура на нас в „Шаривари“! Ну и дела! Надеюсь, это уже последняя! Если когда-нибудь этот Домье попадется мне, он дорого поплатится за то, что поднял руку на синие чулки!»

Революция 1848 года, так глубоко захватившая все умы и давшая нам «Вулканических женщин», воспетых Шамом и Бомоном {134}, заставила «синие чулки» перейти из редакционных кабинетов на открытые трибуны. На бурные проповеди феминисток Домье ответил серией «Разводки».

Прежде чем перелистать ее, необходимо перечитать следующее место из воспоминаний Шанфлёри, актуальное и поныне.

«Кто присутствовал на странных представлениях, устраиваемых женским клубом, тот сочтет насмешки карикатуриста, в общем, довольно умеренными. Выступать публично, взойти на трибуну, произнести речь — как женщины всем этим гордились! Но как несчастные поплатились за недостаток стыдливости!

Перо бессильно передать, как публика извращала смысл некоторых безобидных слов, внезапно обретавших циничный и непристойный смысл из-за того, что ораторов беспрерывно прерывали криками…

Бедные женщины! В душе каждый жалел, что они стали мишенью жестокого бесстыдства. Но надо ли было их жалеть? Они гордились своей ролью мучениц!

С высоко поднятой головой, сверкающими глазами, стояли они на трибуне, тщетно пытаясь прекратить беспорядок и шум. Они покидали трибуну, со своей председательницей во главе, под свист и крики, чтобы на следующий день опять раскрыть двери клуба, и снова толпа обрекала их на ту же кару.

Борьба волновала этих женщин. Они играли роль в революции! Оскорбления скользили по ним, не задевая их гордости[16].

Иссохшие, снедаемые тщеславием существа, презирающие своих мужей, старавшиеся как можно скорее избавиться от бремени материнства, эти женщины, идущие против природы, вдохновили Домье на создание одной из самых удачных и уничтожающих литографий: две „разводки“ в садике, примыкающем к скромному загородному домику, с надменным презрением смотрят на молодую мать, играющую со своим мальчуганом. Одна из них — рослая, толстая, причесана на китайский манер. Другая — тощая, с волосами, висящими, как ветви плакучей ивы.

Эти бесполые матроны, осужденные своими теориями и своим безобразием на безбрачие, созерцают — в ярком пятне света — безмятежную радость природы, песнь жизни.

— Сколько еще во Франции, — восклицает одна из „разводок“, — грубых и отсталых людей! Вот женщина: в торжественный момент, который мы переживаем, она занята глупыми хлопотами о своих детях!»

Насколько снисходительнее был Домье, в конечном счете, к своей излюбленной модели, честному и посредственному человеку, незабываемые портреты которого он нам оставил, — к парижскому обывателю!

«Никто, — пишет Бодлер, — не знал и не любил обывателя, как предмет изображения, так, как он. Этого обывателя, ставшего своего рода готической руиной буржуа, с его нелегким бытом, — тип одновременно банальный и эксцентричный. Домье близко знал его, наблюдал и днем и ночью; художнику были ведомы его альковные тайны, поведение его жены и детей, он знал форму его носа и головы, знал, какой дух царит в его доме».

В «Добрых буржуа», в «Днях холостяка», в «Парижских лодочниках», в «Супружеских нравах», «Отцах», в «Радостях охоты и загородных прогулок», в замечательных «Пасторалях» — всюду Домье верно, почти не шаржируя, рисует нам вульгарные черты, испуганный при малейшем волнении взгляд, удовлетворенное тщеславие парижского мелкого буржуа. Юмор художника свободен от горечи; он вовсю смеется над своей моделью, и мы смеемся вместе с ним.

Во «Французских типах» (1835) Домье знакомит нас с бывалым человечком — владельцем скобяной лавки. У этого человека есть «рента в две тысячи франков, собака, кошка, канарейка и садик на подоконнике».

Буржуа далеко не всегда отказывается от надежды нравиться женщинам. На одном из рисунков серии «Кокетство» миловидная молодая женщина завязывает галстук очень некрасивому и очень грузному человеку, больше всего похожему на разбогатевшего коммерсанта.

— Вот, мсье, — говорит она. — Теперь вы можете отправиться ухаживать за другими!

А вот старый буржуа, подцепивший даму, усаживает эту приятную, покладистую особу в карету и, перед тем как сесть самому, велит кучеру ехать помедленнее. На это кучер насмешливо отвечает:

— Не беспокойтесь, буржуа, я все понял. Я повезу вас шагом, как будто это ваши похороны.

Но амур редко благоволит мелкому рантье. На лоне природы, как и в городе, в поле или в кабриолете, за рессору которого буржуа отчаянно цепляется, — повсюду он созерцает супружеское бесчестие и убеждается в слабости женского характера. Даже когда он наряжается в мундир бойца Национальной гвардии, мысль об этой слабости отравляет его военные будни.

Вот два великолепных «национальных гвардейца», прихлебывающих кофе; один из них отвечает на признания другого:

— Как у меня, совсем, как у меня!.. Все мои беды от Национальной гвардии. Как-то раз я был в ночном дозоре… Захотел зайти домой… И вот… все это я видел так, как сейчас вижу вас.

Наверно, Дидину рассмешил этот рисунок.

Буржуа — «национального гвардейца», у которого из-под мохнатой шапки вылезает ночной колпак, Домье прославил с еще большим блеском, чем Луи Рейбо. «Национальный гвардеец» на рисунке Домье, бредущий ночью по снегу и бормочущий «О, Родина!», забавен и схвачен очень верно. Чтобы найти модель,

Домье на этот раз не нужно было выходить за пределы острова Сен-Луи, где орудовала рота Бутареля — типичная рота Национальной гвардии. Ее командир, имя которого впоследствии было присвоено одной из улиц острова, на свои средства одевал роту, сам делал рисунки формы рядовых и на смотрах пускал своих солдат первыми, с мешками на спинах. Легендарная рота, обессмертившая имя своего историографа, Жермена Патюро!

Но сатирик вовсе не намерен чрезмерно искажать истину ради того только, чтобы вызвать смех. Бывают у буржуа неверные жены, но в среде мелких рантье, коммерсантов встречаются также крепкие, достойные уважения семьи; с ними Домье знакомит нас почти с нежностью.

В его «Супружеских нравах», с комедией адюльтера соседствуют сцены безыскусственной нежности. Взять, к примеру, сцену возвращения с бала супругов, разбитых усталостью:

— Ну как, Дидина, натанцевалась?

— Ой, не говори, у меня ноги отваливаются.

— Так снимай чулки и ложись.

— Ну нет, я слишком устала!

«Национальный гвардеец» не всегда жертва служебного долга, как он уверяет. Иногда жена трогательно заботится о нем. На одном рисунке гражданин-воин спешит на дежурство под дождем, прикрываясь зонтиком. Его догоняет служанка.

— Мсье, мсье, возьмите свой платок!.. Мадам намочила его одеколоном. И еще она советует вам, когда придете в казарму, потребовать грелку для ног…

Иногда семейную идиллию довершает присутствие ребенка. Мирная, счастливая атмосфера царит в семье доброго буржуа: отец моет руки, пухленькая мамаша причесывается, и оба они с нежностью смотрят на Додора в шляпе с перьями, вероятно, принадлежащей его матери:

— До чего же он сейчас мил, наш Додор… Стоит немного его приодеть — и его уже не узнать!

Буржуазная идиллия на лоне природы, воспетая Полем де Коком {135}: супруги рантье, заблудившиеся среди полей, неисправимая глупость торговца-горожанина, оказавшегося в пригороде с его хилой зеленью, пикники на свежем воздухе; врожденный страх буржуа перед нетронутой природой, страх перед населяющим ее животным миром — все это вдохновило Домье на создание остроумных и сочных «Пасторалей» (1845–1846).

Разбуженный на рассвете пением петуха, добрый буржуа негодует. Об этом рисунке Домье впоследствии вспомнит в

Вальмондуа, когда Жоффруа-Дешом чуть свет затрубит у него под окном в охотничий рог.

— Может, перестанешь кукарекать? Стоило уезжать в деревню, в надежде выспаться здесь! День за днем меня будят в три часа утра. Я куда лучше высыпался в Париже, даже когда еще была жива моя жена.

На рисунке «Ужасная встреча» толстый лавочник в воскресном костюме, весь во власти дурацкого страха, защищает перепуганную жену и ребенка… от жабы. Физиономии, позы действующих лиц, как и во всей этой серии, где у Домье проявился дар пейзажиста, чрезвычайно выразительны. На другом рисунке влюбленная парочка в страхе замерла перед птичьим пугалом, которое словно шевелится на ветру. В пригороде, почти лишенном растительности, добрый парижанин, обливаясь потом, тащит тяжелую корзину с провизией для пресловутого обеда на свежем воздухе, столь милого сердцу воскресных экскурсантов. Он поворачивается к жене и извергает свой постоянный воскресный рефрен:

— Больше ты меня не заманишь потакать твоим причудам — обедать на траве… Вот уже два часа, как мы шагаем, а еще даже не нашли клочка травы. Знал бы я, так запихнул бы на дно корзины наш большой зеленый ковер!..

После «Охоты» (1836–1837), «Катание на лодке» (в 40-е годы XIX века Сена была определенно в моде) Домье находит материал для другой живописной серии: «Парижские лодочники» (1843). Любители катания на лодке терпят крушение на Сене в самом центре Парижа, к великому удовольствию зевак; видят, как их плохо привязанная лодка уплывает по течению; становятся жертвой задиристых матросов, которые опрокидывают их в воду. Это забавная цепь невзгод, случающихся то в пригородах, то в старом Париже у мостов или набережных острова Сен-Луи.

Из всех этих мелких буржуа, рантье, коммерсантов, служащих Домье наиболее строг к старым холостякам, скаредам и эгоистам. В серии «Дни холостяка» (1839) мсье Кокеле, ребячливый маньяк, равнодушный к человечеству, с лаской относится к самым некоммуникабельным животным. Он получает порцию березовой каши, которая, может быть, оказала бы еще большее действие, будь она менее обильной. Но, как мы уже видели, Домье, верный ученик Жан-Жака {136}, не терпел людей, чей образ жизни не соответствовал естественным законам природы.

Мы уже говорили о том, как сильно Домье любил театр, находя в нем источник вдохновения. Особое его внимание привлекала преувеличенная мимика актеров.

Нет ничего комичнее завоевания прекрасной Елены торжествующим Менелаем в изображении Домье. Елены, которая благодаря Оффенбаху будет впоследствии дарить веселье целому поколению людей:

«От дымящихся стен разрушенной Трои
Менелай — сын богов, победитель героев,
Златокудрую Елену увел навсегда,—
Ставшую еще лучше от любви и стыда».

Рисунок, на котором изображен красавец Нарцисс, великолепен оттенками цвета. Прекрасна бархатистая гармония белого и черного. Сократ, танцующий в гостях у гетеры Аспазии, тоже очень забавен:

«Любя девиц, любя вино,
Сократ, поев, не мудр, но пьян,
Как гость их, с ними заодно,
Не раз откалывал канкан».

Пенелопа, примерная жена, хитроумная, как царь Итаки, добродетельно распускает свою дневную пряжу.

Леандр спешит к Геро:

«По ночам, томим жестокой страстью,
Зная, что рукам — сил не занимать.
Он вплавь пересекал морскую гладь,
Чтоб к любимой броситься в объятья».

Домье упрекали в том, что он высмеивает античность. В сущности, это предельно несправедливо. Художник хотел, чтобы мы смеялись над шаблонами, школьными стереотипами. Еще Бодлер считал своим долгом осветить это существенное различие в печати.

«Древняя история представляется мне важной потому, что эта серия, можно сказать, лучше всего выражает смысл знаменитых строк: „Кто избавит нас от греков и римлян?“ Домье грубо набросился на античность, но только на фальшивую античность (никто лучше его не чувствовал величия древних) — он оплевал ее. И неистовый Ахилл, и осторожный Улисс, и мудрая Пенелопа, и этот верзила Телемак, и прекрасная Елена, погубившая Трою, — все они предстали перед нами в шутовском безобразии,

напоминающем нам уродство всех этих старых кляч — трагических актеров, нюхающих за кулисами табак.

Это было очень забавное кощунство, принесшее известную пользу. Я вспоминаю, как негодовал один наш друг, лирический и языческий поэт. Он называл эти рисунки нечестивыми и говорил о Елене Прекрасной, как иные — о Деве Марии. Но те, кто не слишком чтит Олимп, да и трагедии, естественно, ликовали».

Презрение Домье к сценическим условностям, его критическое отношение к актерскому исполнению, отличавшемуся слабостью и вульгарностью, подарили нам любопытные «Трагикомические лица» (1841) и «Трагические лица» (1851).

Взгляните на Антиоха, говорящего Беренике: «Я удаляюсь еще более влюбленный, чем всегда»; на Родриго, похожего на мясника, который с комическим негодованием выслушивает речи Дона Диего; на Аталию, допрашивающую Иоаса; на Федру — толстую, с отвислой грудью, с вожделением смотрящую на Ипполита{137}.

Посещение классических спектаклей, где слишком часто на подмостках можно было увидеть Тита с красной от пьянства рожей или Ореста {138} с расплывшейся фигурой, мало-помалу привели художника к созданию пародийных сцен «Древней истории». Образец этого жанра показали Скаррон в «Переодетой Энеиде» и Мариво{139} в «Переодетом Гомере». Здесь комизм возникает в силу контраста между героической биографией персонажей и пошлыми или ультрасовременными высказываниями, которые автор вкладывает им в уста. Как отметил Анри Марсель {140}, «оригинальность Домье проявилась в том, что он, насколько возможно, удержался от этого приема и комическое искал почти исключительно в пластической деформации персонажей, обычно изображаемых как некий идеал красоты».

В Париже существует целая категория людей, живущих вне общества, — это фальшивые нищие; люди, открывающие дверцы карет, ворующие кошек и бродячих собак, собирающие окурки сигар, торгующие контрамарками и т. п. Отщепенцы эти заинтересовали Домье, и он обрисовал множество подобных типов в своем альбоме «Парижские цыгане» (1841–1842).

Рядом с хищниками, угрожающими не только нашему кошельку, но и нашей жизни, пробавляется кое-как куча бедолаг, безобидных и жалких. Домье — мастер карикатуры — несомненно вспоминал те часы, когда подростком он бродил по кварталам, где обитает этот сброд. К этой серии относится

рисунок: жалкий актер бродячей труппы в метель и непогоду спешит на спектакль.

— Да, от этой погоды и впрямь пробудится страсть. Вот сейчас мне придется сгорать от любви, предварительно облачившись в костюм турка… и говорить: «„О, Зулейма, раздели со мной мои сокровища и трон! Спеши насладиться радостями изобилия!“… А в животе у меня на одно су жареной картошки!»

Еще один — очень живой и актуальный рисунок: нищий с плутовской физиономией, ворчит: «Моя родина! Это подметки моих сапог… Увы, скоро у меня не будет родины!»

Маленькие люди служили Домье моделью также и в его крупной серии «Парижские типы» (1839–1842). Но это уже не отщепенцы, это обыкновенные, простые люди, которые сплошь и рядом вызывают умиление художника-плебея. Извозчики-шутники, мелкие служащие, любящие развлечься, хозяйки, делающие покупки на рынке, игроки в домино — все это «картинки в фламандском духе», выразительные сцены повседневного быта. На лицах героев этой серии — множество точно схваченных выражений: мелкий рантье, пробующий «особенное» вино, подмигивает, как знаток; на лице маленькой женщины, стиснутой в омнибусе между приказчиком колбасника и пьяницей, — гримаса отвращения; мальчик растерянно глядит на растрепанного, страшного владельца москательной лавки, стерегущего свой товар. Все это навеки врезается в память, столь убедительны и точны выражения лиц в этих мгновенных характеристиках.

Серии «Трагические лица» и «Древняя история» в общем были для Домье лишь поводом для чистосердечного, щедрого смеха без задней мысли, без горечи. Иное дело, когда художник возьмется за своих «Людей юстиции».

Прилежный, но снисходительный наблюдатель, прогуливающийся по острову Сен-Луи, вблизи от здания суда, которое Домье посещал весьма усердно, вдруг становится резким и беспощадным, когда возникает необходимость воссоздать психологию защитника закона и защитника преступников. Действительно, как хорошо показал Жорж Бессон {141}, никогда прежде ни в изобразительном искусстве, ни в литературе судейские не были разоблачены с такой проницательностью.

«В 1831 году, сидя на скамье подсудимых, во время своего процесса из-за литографии „Гаргантюа“, Домье увидел судей и прокурора — опору власти. В 1831 году в Париже и Версале он следил за политическим процессом газеты „Насьональ“, за судом над Фиески… Сфокусировав печать злобы и низости на их лицах, он увековечил отвисшие губы, толстые животы отупевших пэров,

считавшихся слугами закона. Домье — неумолимый судья, судящий судей.

Законом 1835 года, — продолжает Жорж Бессон, — была запрещена политическая сатира. Теперь Домье уже не мог изобразить судью, стоящего над убитым республиканцем („Вот этого можно отпустить на свободу“). Но он показал нам другое: „Волшебный фонарь черных фигур“ освещает судей, равнодушных, насмешливых, наглых, циничных, потрясающих перед пестрой, жалкой толпой обвиняемых уголовным кодексом. Один из этих бедняг, подталкиваемый жандармом, слышит такие слова: „Вы были голодны… Это не причина… Я тоже голоден, но я же не ворую!“ Домье говорит здесь то же, что и Виктор Гюго в „Отверженных“ {142}.

Вот они — напыщенные, посмеивающиеся адвокаты, с живописными бакенбардами и выпяченной грудью, слезливые трагики, хитроумные стратеги… Старые тенора, кичащиеся своим красноречием, члены коллегии, улыбающиеся негодяям, которые им платят, похотливо поглядывающие на вдов, комбинаторы, хищники.

Новым темам — новая техника. Рисунок Домье полон движения, карандашом художник высекает лица, будто резцом, подчеркивая напыщенность выражений. Он старается одной линией, более резкой, чем раньше, передать ложный пафос жестов, взмахи черных рукавов и даже показать… „прозаические брюки под юбками, как у Гиньоля“ (Жан Ларан)»{143}.

Домье, как известно, любил, чтобы его скульптурные силуэты как бы жили в пространстве, обретая монументальность благодаря великолепной моделировке светотени…

Жак Лассень {144} писал о Домье: «Это праведная душа, которая никогда не даст себя обмануть. Во Дворце правосудия он составил грандиозное досье проявлений лицемерия и низости…»

Этот вывод всеми силами старается опровергнуть почтенный защитник людей юстиции Жан ле Фуайе, советник Парижского суда.

По мнению автора книги «Домье во Дворце правосудия», Домье — не судья, а борец, воин, чье грозное оружие карандаш или кисточка, обмакнутая в воду или масло. В этом трудно не согласиться с Жаном ле Фуайе.

Послушаем его:

«Тщательная опись рисунков, литографий и картин, созданных Домье, позволяет найти на них всех, кто посещал Дворец правосудия.

Здесь были судья и прокурор, присяжные заседатели, адвокаты, стряпчий, секретарь суда, нотариус, поверенный,

письмоводитель, понятой, сторож при коммерческом суде, технический служащий, общественный писарь, „юрисконсульт для портье“, ходатай по делам или защитник в мировом суде, истец, свидетель, эксперт судебной медицины, случайные прохожие и любопытные, комиссар полиции, полицейский, муниципальный страж, жандарм, сельский страж, арестант, ответчик, обвиняемый, осужденный.

За пределами стен суда: заключенный, отбывающий срок в тюрьме, и каторжник.

К лицам последней группы Домье относится более снисходительно, поскольку они участвовали в судебном разбирательстве лишь по принуждению».

«В этой фреске, — отмечает Жан ле Фуайе, — главное место принадлежит судьям, прокурорам и адвокатам. Судьи, с одной стороны, и адвокаты, с другой, суть противники, как полагают многие, знающие их достаточно хорошо, например, представители судебной прессы». Но так ли это? Жан ле Фуайе этого не думает, и это подтверждает правоту Домье, одинаково осудившего тех и других. Не лучше ли, изучая «фауну суда», уразуметь значение морфологического признака, общего для судей, прокурора и адвоката: все они — и только они — носят эпитогу на левом плече.

«В атмосфере строгой традиционности, какая была в суде в XIX веке, право ношения эпитоги сохраняло всю свою символическую ценность. Прокуроры и адвокаты ясно сознавали, что их объединяет общественное положение, культура, знание права, потребность в культурном досуге, гордость и у некоторых даже — надменность».

Сколько старых облезлых обезьян, уже ни на что не годных, открывают нам среди судей и прокуроров рисунки Домье. Не будем удивляться этому. Чтобы немного очистить атмосферу суда, понадобится приход Наполеона III.

До 1852 года не существовало предельного возраста для судей и прокуроров. В кассационном суде, в Парижском суде было много старых судейских, которые заседали еще в Парламентском суде, в Гражданском трибунале департамента Сена. Были даже такие, которые заседали еще в Парижском Большом суде. Эти люди не забыли: еще не так давно, став судьей, человек получал дворянство, а в более старые времена это занятие было исключительной привилегией дворян.

«Работа клира — молиться Богу,
Судить — работа дворянина,
Крестьянин добывает хлеб для них…»

Эти судейские к тому же знали и то, что занятие адвокатурой, в отличие от другой второстепенной юридической деятельности, но влечет за собой потерю дворянства.

«Нередко из старинного рода, всегда с изрядным доходом, часто весьма образованные и, как правило, хорошие юристы, усердные работники, во всяком случае, привыкшие рано начинать работу (во времена Второй империи обычно еще „впрягались“ с семи часов утра); холодные и благочестивые (некоторые председатели суда присяжных ходили в церковь причащаться в дни, когда ожидали, что им, может быть, придется выносить смертный приговор); привычные к особому языку (Стендаль, говорят, заставлял себя ежедневно прочитывать страничку из Гражданского кодекса), эти люди, конечно, имели в своей среде и циников, и обманщиков, и подлецов, и просто недалеких, но большинство из них были люди честные, желавшие, каждый на своем месте, служить идеалу справедливости и социальной гармонии, не претендуя — как мог бы глупец — на непогрешимость и совершенство, полагая, подобно Бальзаку, что „суд человеческий есть слабое подобие суда небесного, бледное подражание ему, приспособленное к нуждам общества…“.

Таковы были душой, умом, внешним обликом эти судьи и адвокаты XIX века. Таковы были эти господа в эпитоге, с которыми в один прекрасный день столкнулся Домье».

Из этого великого столкновения — не в обиду будь сказано апологету судейских — Домье вышел победителем. Прав он был или нет, но его пылкий карандаш убедительней самых пространных апологий.

Адвокаты с повадками олимпийцев, с высокомерными наглыми физиономиями, обрамленными тщательно расчесанными бакенбардами; эти люди, иссушенные завистью, желчью, сплошь и рядом скрывающиеся в гуще торговцев, как в лесной чаще; постоянные защитники убийц, циники, бурно размахивающие своими черными рукавами (они, как сказал Клод Леузон ле Дюк, ораторствовали рукавами), бьют себя в грудь и клянутся, нисколько в это не веря, что их клиенты невинны. Адвокаты, обделывающие темные дела в полумраке кулуаров, торгующие честью женщин и кошельками тех, кто доверил им защиту своих интересов; дряхлые судьи, отупевшие, глухие и сонные, которым даровали грозное право судить других людей; все они ежедневно соприкасаются с преступлением и мошенничеством, и это наложило совершенно определенный отпечаток на их совесть.

Под этими рисунками подписи, конечно, сделаны самим Домье. В этом почти никогда не возникало сомнений.

Вот два адвоката в суде присяжных, перед тем как войти в зал суда, обсуждают утреннюю программу:

— У нас сегодня большой спектакль, мсье Галюше!

— Еще бы! Разумеется… убийство, в придачу с изнасилованием!

А вот подсудимый, довольно сильно взволнованный, признается в чем-то своему защитнику, но, по-видимому, тут же раскаивается в этом.

— Значит, хотя я вам и признался, между нами, что это я украл часы у папаши Жерома, вы от меня не откажетесь?

— Дорогой вор, — отвечает адвокат, — вы не понимаете мою душу. Если бы не было жуликов, не было бы и адвокатов. Теперь, когда я уверен, что это сделали вы… я буду доказывать ваше алиби!

Вот волнуется другой подсудимый:

— Хуже всего то, что меня обвиняют в двенадцати кражах…

Его защитник ничуть этим не смущен:

— В двенадцати? Тем лучше! Я буду доказывать, что у вас клептомания.

Позднее литография перестает удовлетворять Домье. И всех этих обитателей Дворца правосудия он перенесет в свою живопись и скульптуру. Но его живопись, маслом или акварелью, его скульптура будут столь же сатирическими, столь же уничтожающими, как и его рисунки на камне.

Несмотря на отсутствие подписей, его темпераментные композиции отличаются предельной выразительностью и страстностью, заставляющей вспомнить сатиру Ювенала, и «люди юстиции» обречены долго носить на себе клеймо, которым их отметил художник.

Революция 1848 года позволила Домье на некоторое время снова взяться за полемический карандаш.

На великолепном по мастерству и силе рисунке «Последний совет бывших министров» Домье изобразил юную и ослепительную республику во фригийском колпаке, внезапно входящую в кабинет, где министры павшего режима толкают, сбивают друг друга с ног, пытаясь пробраться к единственному спасительному выходу — окну.

За пять дней до этого на литографии, скорее скульптурной, чем рисованной: «Парижский мальчишка в Тюильри» (этот мальчишка — сам Домье в детстве) — ее было бы интересно сопоставить с некоторыми страницами Гюго в «Увиденном» и Флобера в «Сентиментальном воспитании» — Домье изобразил

сцену, против которой протестовал бонапартист Делакруа {145}: «Черт возьми, как тут здорово мягко!» — восклицает парижский мальчишка, подпрыгивая на троне. В это время другой гаврош во фригийском колпаке салютует саблей своему приятелю, у которого на голове треуголка, больше похожая на императорскую, чем на королевскую.

Наконец, 7 марта грозный противник прежнего «Порядка» в последний раз смеется над скрягой Луи-Филиппом, высаживающимся в Англии и восклицающим в припадке алчности, в которой столь справедливо упрекали Орлеанское семейство: «Все потеряно, кроме кассы!»

Среди сумятицы партий, путаницы идей, крайностей, которые вскоре поставят под угрозу самое существование Марианны, Домье мобилизует все силы своего ума, сосредоточивает весь свой — истинно народный — здравый смысл.

В «Паникерах и паникующих» мы видим буржуа, перепугавшихся при виде мальчишек, марширующих с деревянными ружьями:

— Куда идет эта шайка вооруженных людей? Бежим домой, жена, страшно!

«Банкетчики» знакомят нас с доблестным национальным гвардейцем Рифоларом, который «не выходил из дому в течение пяти июньских дней, но не может устоять перед желанием показать себя; несмотря на слезы жены и детей, он берет ружье и мчится на банкет… в провинции».

Но, бичуя малодушие сторонников порядка, Домье-якобинец ничуть не симпатизирует доктринерам нарождающегося социализма… В рисунке «Женщины-социалистки» он смеется над поведением матрон, бросающих семью ради клуба, манифестаций и банкетов (удобные алиби) и выдвигающих на выборы в законодательное собрание свою незаконную кандидатуру.

Такая критика, направленная против феминизма и социализма, не всегда была безопасна. Не говоря уже о том, что суфражистки 48-го года несколько раз замышляли наказать дерзкого карикатуриста, и защитники идеи обобществления часто выражали резкое недовольство нападками Домье. Не раз стекла в окнах «Шаривари» разлетались в осколки, а решительные сторонники Огюста Бланки грозили ворваться в редакцию {146}.

Вернувшись к жанру, в свое время стяжавшему ему первые лавры, Домье начал посещать Национальную ассамблею и Законодательное собрание.

Портреты, опубликованные в сериях «Представленные представители», «Парламентские физиономии» и «Парламентские идиллии», далеко не так хороши, как типы в

«Непростituированной палате» и «Законодательном чреве». Неудачная идея, побудившая Домье злоупотреблять одним и тем же приемом — соединять большие головы с маленькими туловищами, — в известной мере привела к снижению художественной ценности этих чрезмерно шаржированных изображений, лишенных световой оболочки и пластичности.

Вот одетый с иголочки Шангарнье {147}, ораторствующий на трибуне в дремотной атмосфере нескончаемого заседания; вот председатель Марраст в виде старорежимного маркиза; Тьер — маленький капрал; Пьер Леру, держащий наподобие плавательных пузырей свои «Социальные афоризмы»; Монталамбер, бритый, как ризничий; Гюго, возвышающийся над грудой своих сочинений; Беррье — грузный, брюзгливый; Жером Бонапарт — Цезарь, более походящий на Панталоне. В «Парламентских идиллиях» Дюпен и Тасшеро изображены в виде фавнов; Тьер, Беррье и Моле — в виде жнецов; Буле де ла Мерт превращен в Зефира, а Бюффе — в Нарцисса.

Борьба Луи-Наполеона против республики окончательно разбудила дух великого политического сатирика. Возмущенный Домье после обличения коалиции на Рю-де-Пуатье {148}, с негодованием разоблачал происки Общества 10 декабря. Он заклеймил также подрывную работу наглого и коварного агента будущего императора, «Ратапуаля», в шляпе с задранными полями над морщинистым лицом, лихо подкручивающего нафабренные усы и размахивающего тяжелой дубинкой, напоминающей палку Робера Макера.

Домье одним из первых учуял бонапартистскую угрозу. Начиная с 9 июня 1848 года, он пытался бороться против симпатий народа к Луи-Наполеону. Один из рисунков Домье иллюстрирует следующий диалог между тремя добрыми буржуа, один из которых одет в форму «национального гвардейца»:

— Говорю вам, я видел Бонапарта на ипподроме!

— Но этого не могло быть, ведь я только что слушал его в Национальной ассамблее!

— Вы оба ошибаетесь: я только что проходил через Вандомскую площадь, и он стоял на колонне!

2 декабря 1848 года, предугадывая дальнейшее развитие событий, он рисует «Наполеоновский корабль»: орел тащит Луи Бонапарта, который плывет в своей знаменитой маленькой треуголке, перевернутой наподобие лодки.

Спустя несколько дней — 11 декабря — появился другой рисунок: «Господа Виктор Гюго и Эмиль де Жирарден стараются поднять на щит принца Луи».

К несчастью для Франции, Ратапуаль вскоре победил. Провидение Домье оказалось напрасным.

Баррикады в Париже, расправа солдат с народом на бульваре Мадлен, массовые убийства в провинции Ниверне, восстания в Провансе, Ламбессе… и торжество силы, подкрепленное плебисцитом, обеспечено.

На этот раз прессе заткнули рот еще грубее, чем в худшие годы Июльской монархии. Начиная с рокового дня 2 декабря, Домье был обречен иллюстрировать одни лишь ничтожные события: появление воздушных шаров над ипподромом, фестивали хористов, пребывание алжирских стрелков в лагере Сен-Мор; выступление Жоффруа-Сент-Илера {149}, рекомендовавшего соотечественникам бифштексы из конины. Начиная с этой фатальной даты, он словно утратил почву под ногами. К счастью, он нашел известное утешение в скульптуре, живописи и рисунке.

Впрочем, международные события дают ему много поводов излить свою желчь. Домье рисовал «казаков — пожирателей свечек» и свирепого Николая I, чьи светлые бакенбарды и выпученные глаза, греческий шлем с уткой и серебряную кирасу художник прославил на всю страну; кайзеровских солдат и генералов, подобно опереточным карабинерам у Оффенбаха, вечно всюду опаздывающих, Оноре Домье заставил всю Францию смеяться над ними.

Угнетенные национальности: ирландцы, поляки, жители Венеции — нашли в нем своего защитника. Успехи пруссаков в войне против Австрии подсказали Домье его страшную «Мечту изобретателя игольчатого ружья»: страшный персонаж с болезненным злобным лицом, с улыбкой созерцает громадное поле, усеянное трупами. Художник получил новую записку от Мишле:

> Великолепно, дорогой мсье, великолепно! Изобретатель игольчатого ружья! Это самое великое, самое оригинальное Ваше произведение.
>
> Жму Вашу руку.
>
> *Ж. Мл*
>
> С каждым днем атмосфера становилась все мрачнее, тяжелые, грозные тучи сгущались над Европой, ощетинившейся штыками, усеянной пушками. С пророческим провидением Домье изобразил угрюмый вооруженный до зубов мир в виде «мира, глотающего сабли».

Разразилась франко-прусская война. Домье, воодушевившись

надеждой, рисует солдата национальной гвардии 1870 года, которому отдает честь волонтер 1792 года. Потом после всех наших перипетий, он рисует провозглашение республики, всеобщую мобилизацию, батальоны национальных гвардейцев, одетых в блузы, и женщин, идущих за ними, протягивающих к ним детей.

Перед лицом катастрофы старый художник негодует еще более бурно, чем во времена резни на улице Транснонен. Домье показывает нам «Кошмар г-на Бисмарка». Перед государственным мужем, заснувшим в кресле, пляшет язвительно смеющийся скелет на фоне огромного поля битвы, покрытого трупами.

Эти развалины, уголок опустошенной деревни, заставляют вспомнить лучшие рисунки из «Ужасов войны» Гойи {150}. Под рисунком — краткая подпись, цитата из речи Бисмарка в Бордо: «Империя — это мир».

На рисунке «Потрясенная наследством» 1871 год изображен в виде женщины в трауре, закрывающей лицо, чтобы не видеть горы жертв «Страшного года».

1872 год: нужно восстановить поверженную Францию. Но партии дерутся между собой, забыв о высших интересах родины. Домье вразумляет их. У развалин дома каменщики вот-вот вступят в драку: «Если рабочие будут драться между собой, как сделать, чтобы здание было вновь отстроено?»

Чтобы прекратить междоусобицу, художник рекомендует председателю Национального собрания новую модель звоночка в виде прусской каски, «надо напомнить собранию, что землю Франции еще нужно освободить».

Наконец, накануне суда над Базеном {151}, Домье создает рисунок: у дверей военного трибунала собралась толпа свидетелей… скелеты солдат, женщин, детей — гневных обвинителей… Эта литография, оставшаяся неопубликованной, — последняя работа старого мастера.

Жестокое испытание обрушилось на него: борец и знаток нравов никогда больше не увидит сменяющие друг друга картины жизни. Для Домье, как и для многих других художников, напряженно вглядывающихся в движущиеся предметы, в яркие цвета, померк дневной свет.

ДОМЬЕ НЕ ПИСАЛ С НАТУРЫ — ОН ЕЕ ОСМЫСЛИВАЛ

«Чопорные буржуа, навсегда запомнившие большинство типов, созданных художником, в то же время упрекали его в том, что он „рисует безобразие“».

Виолле-ле-Дюк {152}, которому принадлежат эти слова, сказал правду. В годы Второй империи Домье делал рисунки для «Монд иллюстре», которые затем превращали в гравюры на дереве. И подписчики журнала возмущались именно тем, что художник с точки зрения буржуа «рисовал некрасиво».

Давайте же разберемся в этом вопросе. В своих прекрасных беседах с Полем Гзелем Роден {153} выступает самым лучшим защитником Домье. Он говорил:

> «В изобразительном искусстве красиво лишь то, в чем есть характер.
>
> Характер — это глубокая правда реальной жизни, все равно — красивой или безобразной. Ее даже можно назвать двойной правдой: это внутренняя правда, переданная через внешнюю, это душа, идея, которую выражают черты лица, жесты и действия человека, оттенки неба, линия горизонта.
>
> Для истинно большого художника вся природа обладает характером: беспощадная искренность его наблюдений проникает в скрытый смысл всех вещей.
>
> И то, что считается в природе безобразным, часто выказывает более характера, чем то, что называют красивым, потому что в гримасе порочной физиономии, во всяком уродстве, в каждом клейме позора внутренняя правда светится резче, чем в правильных и здоровых чертах».
>
> Не в этом ли, как указывал уже Анри Марсель, причина «беспощадности художника по отношению к натуре, которую поставляла ему политика»? Учитывая эти слова Родена, мы можем сказать, что, создавая бюсты и лица деятелей Июльской монархии, Домье испытывал не только «своего рода упоение рисунком, вроде того, что чувствовал Иорданс, рисуя своих грудастых девок, или Броувер {154}, которому рожи пьяниц виделись пробками от графинов», но и действительно рассматривал внешнее уродство своих персонажей как

отражение «нравственного уродства, какое он в них замечал».

Достаточно внимательно вглядеться в некоторые карикатуры на маршала Сульта или на Тьера, чтобы убедиться: Домье не просто материалист, упивающийся линиями и массами: его в равной степени интересует, захватывает также внутренняя, нравственная сущность персонажей.

Домье, наверно, охотно употребил бы выражение «красивое уродство» подобно тому, как Ж. Вайс{155} говорил: «красивое преступление».

Вот этого современники Домье, за исключением немногих художников и писателей, не поняли, чем, несомненно, и объясняются встретившиеся ему в жизни серьезные трудности.

Не нужно, однако, думать, что это пристрастие к безобразному, которым на взгляд публики страдал Домье, происходило, как это было с некоторыми реалистами школы Курбе и Мане, от чересчур пристального разглядывания человеческого тела, от излишнего всматривания в натуру. Нет, напротив, Домье было неведомо подобное отсутствие способностей к обобщению, порождаемое порой излишне прямолинейным воспроизведением деталей.

Свои первые уроки Оноре Домье получил у одного из последователей Давида; затем, что бы там ни говорили, Домье участвовал в великом романтическом движении, которое задолго до импрессионизма легко жертвовало сухой правильностью линий в угоду полным фантазии линиями арабески, моделированию масс, согласию валеров, резким контрастам цвета. Домье, ревностный стилизатор, никогда, как говорится, не писал с натуры, если понимать под этим употребление карандаша и кисти при разглядывании избранной модели. В действительности же — и отсюда проистекает живость созданных им образов — он не писал с натуры, а «мыслил» с нее, как однажды превосходно сказал Адольф Жоффруа.

Острый глаз Домье мгновенно схватывал характерные черты всякого лица, и этот образ сохранялся в его памяти. Бодлер, хорошо знавший его, ясно говорит:

«Отличительная черта Домье как художника — его уверенность: у него изумительная, почти божественная память, которая заменяет ему натуру».

Шанфлёри, очевидно, ошибся, рассказывая, будто в начале правления Луи-Филиппа Домье посещал заседания парламента «с глиной в руках». Впрочем, впоследствии Бюрти {156} постарался исправить эту ошибку, после своей беседы со старым мастером:

«С трибуны журналистов или внизу из зала суда он со своей редкостной проницательностью разглядывал людей, бывших его политическими врагами, и, вернувшись домой, создавал шаржированные бюсты из терракоты.

Эти раскрашенные бюсты он потом использовал в своих портретах, обладавшие жестоким сходством».

Арман Дайо {157} в свою очередь в книге «По дорогам» приводит свидетельство Жоффруа-Дешома, подкрепляющее утверждение Ф. Бюрти:

«Стремясь довести до совершенства свои карандашные творения, Домье часто прибегал к помощи своего интуитивного и замечательного таланта скульптора. За несколько секунд он лепил из кусочка глины фигурки и быстрыми нажатиями большого пальца удивительным образом усиливал характерные черты тех лиц, которые он хотел рисовать или писать. Потом, установив фигурки, он брал карандаш или кисть, ставил мольберт перед этой натурой из глины и быстро запечатлевал живой образ.

Именно таким способом он создал свою знаменитую литографию „Законодательное чрево“. Еще и сегодня у наследников Шарля Филипона можно увидеть все маленькие глиняные бюсты, которые Домье вылепил, вернувшись с заседания Палаты депутатов».

Отсюда Гюстав Жеффруа в своей прекрасной статье, опубликованной в «Ар э артист» («Искусство и художники») сделал следующий справедливый вывод:

«Работа, о которой Шоффруа-Дешом говорит, будто Домье сделал ее с натуры, в действительности была сделана по памяти, но только по свежему воспоминанию, немедленно после возвращения с заседания, где проницательный и неумолимый глаз Домье наблюдал натуру взглядом хищника, следящего за своей добычей».

Еще две истории — в доказательство того, насколько художнику претила работа непосредственно с натуры.

Домье как-то раз пообещал Анри Монье сделать его портрет. Он радовался, что будет изображать творца Жозефа Прюдома {158}, своего старого сподвижника по газете «Карикатюр», но ужасно не любил работать, когда ему позировали. Поэтому накануне прихода своего веселого собрата, который должен был служить ему моделью, Оноре, на всякий случай, за два часа решительно набросал портрет Монье. Когда он показал его Монье, тот в восхищении воскликнул:

— Великолепно! Больше не смей к нему прикасаться!

Другую историю рассказал нам Адольф Жоффруа.

Дело происходило в Вальмондуа. Жоффруа-Дешом играл со своими детьми и сыновьями Добиньи. Появился красный от натуги «папаша Домье».

— Жоффруа, старина, я не знаю, как рисуют утку. Мне это нужно для литографии. Покажи-ка мне уток.

— Это нетрудно. Пойдем к ручью.

Ручей Соссерон протекал на краю усадьбы скульптора. В зеленой воде плескался выводок утят. Стоя на мостике, наклонившись вниз, Домье долго смотрел на переливающиеся разными красками перья, на круглые головки и прямоугольные клювики.

— Ну, как, — спросил Жоффруа-Дешом, — хочешь блокнот, карандаш? Тебе ведь нужно сделать набросок…

Но Домье, улыбаясь, отрицательно покачал головой:

— Спасибо, Жоффруа, ты же знаешь, я не могу рисовать с натуры…

Папаша Домье вернулся в свою скромную мастерскую: в его памяти прочно закрепился облик утки. На следующей неделе газета «Шаривари» опубликовала за подписью О. Домье рисунок, на котором — абсолютно верно — были изображены утки.

Мы не ошибемся, утверждая, что именно благодаря умению видеть и точности своей памяти, Домье удалось на протяжении многих лет совмещать литографское ремесло, которое его кормило, с приятным увлечением живописью и скульптурой, при чем он отдавал им куда больше времени, чем обычно думают.

Своему методу работы он обязан безошибочным умением упрощать, отказываться от ненужных деталей, выделять главное искусством освещения и композиции.

Какова была техника Домье-литографа? Можно ли утверждать, как это делает Анри Бушо, что начиная с 1833 года «Домье, используя усовершенствования, внесенные в это дело Энгельманом {159} и Зенефельдером, отошел от чистой литографии, от карандаша, и применял лавис, что позволило ему процарапыванием акцентировать светлые места и давало в руки новый способ выразить свою мысль»?

Несомненно, в этих словах есть некоторое преувеличение. Чаще всего Домье, как и Гаварни, добивался с помощью кисти красивых бархатистых черных тонов, а своими поправками и процарапыванием достигал эффекта освещения.

Но из этого ни в коей мере не следует, что он когда-либо отказывался от чистой литографии, от жирного карандаша. Когда ему надо было передать извилины и лепку своих «физиономий», кисть нипочем не обеспечила бы ему нужной точности. Он лишь изредка прибегал к чернилам, чтобы усилить черноту зрачков, да

и только. Нет, главным орудием Домье был литографический карандаш.

Впрочем, он не придавал особого значения инструментам. Об этом свидетельствует Банвиль, часто видевший его за работой.

«Рисовал он всегда огрызками старых карандашей, решаясь, наконец, обновить их, только когда уже ничего другого невозможно сделать. Но чаще всего он пользовался обломками, которые нельзя было даже обточить. Приходилось тогда изобретать, находить угол наклона, при котором карандаш покорялся бы капризному буйству умелой руки. И получались эффекты, в тысячу раз более разнообразные и искусные, чем способно было породить идеальное, но притом отточенное острие, добытое с помощью перочинного ножа, острие, которое обычно ломается или крошится в самом разгаре работы над рисунком. Я бы даже сказал, что именно своей привычке использовать огрызки, обломки, кусочки карандаша, тщетно молившие о пощаде, Домье в какой-то степени был обязан размахом и смелостью своего рисунка, где любая жирная линия полна жизни и по самому материалу сродни и тени и штриховке. Да, именно это я бы сказал, не знай я, что нельзя объяснять столь малой причиной такой великий результат»[17].

Анри Марсель хорошо заключил эти пояснения Банвиля:

> «Несколькими чертами Домье намечает планы изображаемого, главные членения тела; он помещает фигуру в пространство, заставляет ее поворачиваться с помощью крупных пятен света и тени, получаемых от незаполненных участков камня и мощных нажимов литографского карандаша. Он не любил безупречного инструмента, с отточенным острием, которое дает тонкие, мелкие черточки. Он стучал карандашом по столу, чтобы его неровный излом оставлял на листе мощные штрихи, жесткие царапины.
>
> Любовно усиливая их бархатистость, он без конца углублял свои оттенки черного. Не им ли мы обязаны тем мягким низким голосом, которым запоют в этом сочетании легких, тонких модуляций различные валеры серого и белого? Полутона достигаются углублением или, чаще всего, бесконечно разнообразной игрой штрихов, сетка которых то редкая, то густая создает все необходимые переходы от самого светлого тона к самому темному, а не то и к чистой тени… Прекрасная литография Домье это вещь особенная, почти уникальная, нечто суровое и в то же время нежное. Здесь

то разворачивается, то смиряет себя могучая сила. Поистине, это тот самый мед, о котором говорится в Писании — мед, собранный в пасти льва».

Все же Домье в конце концов прискучило ремесло литографа. Если какие-то серии его рисунков времен и конца Второй империи подчас представляются нам лишенными интереса, причина в том, что художнику просто опротивели карикатуры, и он делал их кое-как.

Он часто работал одновременно над восемью камнями, безостановочно кружил по комнате, переходя от одного к другому, «то стирая, то добавляя что-нибудь, подчеркивая замысел или меняя выражение на лице персонажа».

«Не раз бывало, — рассказывает Арсен Александр, — что начатые восемь камней он заканчивал за одну ночь, а днем работал над картинами и акварелями».

И все же, хотя твердо выработанный метод (он рисовал только, когда идея, сюжет и позы уже были ясны и созрели в уме) значительно облегчал его работу, однако, как он сам признавался, «закончив крупную партию камней, он нуждался в отдыхе».

О литографии до сих пор идет много споров, и я хотел узнать мнение одного из самых серьезных наших специалистов, Марселя Леконта, который, как он сам мне сказал, в свою очередь многим обязан профессору Потелю. Предоставляю слово этому крупнейшему знатоку литографий Домье.

> «Что такое литография? Это прежде всего *рисунок*, выполненный на камне, известняке определенной структуры, с целью воспроизведения рисунка печатанием. Главное преимущество этого способа воспроизведения заключается в том, что полученные *оттиски*, если они тщательно отпечатаны, строго передают все валеры оригинала, от самого интенсивного черного цвета, который великолепно достигается литографическим карандашом или чернилами, до самого слабого серого. Хороший оттиск сохраняет всю сочность оригинала и даже дает кое-что сверх этого. Действительно, чернила, нанесенные при печатании на оттиск, придают ему после прохождения через печатный станок атласную поверхность, похожую на бархат, более или менее плотную в зависимости от оттенков черного, отчего возникают самые красивые переливы. Искусство литографии с самого возникновения прельщало своими щедрыми возможностями выражения (смелый шаг

Зенефельдера относится к самым последним годам XVIII века) многих художников, рисовальщиков, светских людей, даже принцев в изгнании, живописцев и скульпторов. Из числа самых крупных — Жерико, Делакруа, Бари. Этот новый метод в руках представителей романтизма отражал личную манеру каждого, и „романтическая литография“, выражение целой эпохи, заняла свое место в истории искусства.

К этому времени относится расцвет мастерства Домье. Домье — скульптор, живописец и в особенности великолепный рисовальщик — овладевает этим искусством, полностью соответствующим его темпераменту, осваивает его почти сразу. В рисунках „Похороны Лафайета“, „Улица Транснонен“ он поднимает литографию на такую высоту, такую вершину, какой после него почти никто не достигал и никому не удалось превзойти.

Но в плане интересующего нас предмета следует вернуться к более ранним временам. Первые свои работы Домье выполнил в четырнадцатилетием возрасте (в 1822 году). В этих работах явно сказывается влияние Карла Верне {160} и еще одного мастера — Шарле, которого сегодня, безусловно, недооценивают, а также Жерико.

Впрочем, Домье быстро нашел свое истинное лицо. Литография, описанная Луа Дельтейлем под номерам 23 — „Герой Июльских дней“ (1831), знаменует важный этап в его творчестве. Художник уже мог бы не ставить подписи — даже самый неискушенный любитель без труда узнал бы автора. Другие вещи, выполненные несколько позднее, созданы под влиянием или даже в сотрудничестве с другим очень талантливым художником — Гранвилем.

Примерно в это время Домье заинтересуется еще одним литографом, Травьесом, а также двумя английскими художниками — Роулендсоном и Робертом Сеймуром {161}. Серию „Воображение“ Домье создал в дни пребывания в тюрьме Сент-Пелажи в сотрудничестве с Рамле.

В этот период Домье, чьи картины раскупались плохо, а не то и вовсе не покупались, в основном жил на гонорар от регулярного сотрудничества в „Карикатюр“ и „Шаривари“, сатирических газетах, боровшихся против Луи-Филиппа, его министров и всех прочих столпов режима. Там же сотрудничали многие другие

художники, будущие его друзья или по крайней мере собратья: Жанрон, Огюст Буке, Поль Юэ, Декан, Анри Монье, Гранвиль, Раффе, Травьес, Шарле, Гаварни, Бенжамен Рубо. Эти художники каждый день встречались и работали плечом к плечу с редакторами, журналистами, которым поручались статьи и подписи, те и другие составляли единый коллектив. Это был настоящий и притом боевой журнализм!

Домье, неутомимый борец, работал не покладая рук, и под конец у него накопилось около 4 тысяч литографий!.. Здесь не место хвалить достоинства той или иной из них; не в этом наша задача, да и сам по себе подобный отбор неизбежно носил бы произвольный характер. Мы можем, однако, утверждать, что каждая из них интересна по-своему, даже если говорить только о качестве композиции и рисунка. К тому же, благодаря замечательному иллюстрированному каталогу, составленному Луа Дельтейлем (11 томов), любой поклонник творчества Домье сможет легко сделать собственный выбор.

Весь этот громадный труд почти исключительно посвящен человеку. В большинстве случаев человек на рисунках Домье — единственный существенный элемент. Человек этот полностью поглощен сравнительно жалкими заботами, подчас движим страстью. Природа, точнее сельский пейзаж занимает второстепенное место. Не то, чтобы Домье не обращал на нее внимания: некоторые литографии свидетельствуют, что он отлично умеет передать влажное тепло сырого подлеска, свежесть и текучесть воды. Но чаще всего, когда необходимый для данной сцены аксессуар — дерево, угол дома, беседка — уже обрисован, остальной пейзаж стушевывается, едва намеченный несколькими чертами.

Более того, это, несомненно, работы горожанина. Городской пейзаж Домье знает и прекрасно передает во всей его сложности: запруженные улицы, движущуюся толпу и глубинную перспективу домов, крыш. Мы еще раз должны подчеркнуть, сколь многим Домье, не устававший наблюдать парижан, обязан своим долгим прогулкам по городу.

Огромный труд художника охватывает все темы: политические кризисы, общественные движения, великие открытия, эволюцию нравов, колебания моды, мимолетные увлечения толпы — все это или почти все

находит отклик у Домье. Независимо от серий, выполненных на определенную тему: „Добрые буржуа“, „Квартиранты и хозяева“, „Синие чулки“, „Женщины-социалистки“ — на всем протяжении своего творческого пути Домье создавал множество литографий без видимой связи с сериями, под общим названием „Текущие события“. И, правда, каково бы ни было название рисунка, перед нами вереницей проходят изо дня в день именно текущие события: конгресс мира, появление кометы, банкеты гиппофагов[18], появление железных дорог, фотографии. Другие темы: доктор Верон и его таблетки; газета „Конститюсьоннель“, Сулука, лагерь Сен-Мор {162}; господин Тьер; последний совет бывших министров; Ратапуаль, иезуиты… Каждый может выбирать рисунки, как хочет, из этого монументального труда по своему вкусу или как того требуют его интересы коллекционера.

В нашем исследовании будет уместно специально упомянуть обо всем, чем Домье-литограф обязан театру: об особом освещении, зачастую меняющем, искажающем привычный облик людей и предметов, о поэзии и тайне театрального света. В руках такого мастера, как Домье, черное и белое, литография великолепно передает „театральные эффекты“, позы, складки одежды…

Влияние театра особенно чувствуется в тех рисунках, где Домье изображает судейских. Тема эта неизменно волновала его на всем протяжении его творческого пути, начиная с серии „Люди юстиции“ (1845–1848) до серии „Адвокаты и истцы“ (1851). В период 1864–1865 годов вышло также несколько прекрасных отдельных литографий. Тут уж Домье не знал снисхождения к своей натуре. Здесь перед нами Домье — „мститель“. Теперь он сам вершит суд над „Судьями апрельских обвиняемых“ {163}, в процессе, относящемся к дням молодости художника. К тому же всякую тему Домье, естественно, воспринимает в театральном аспекте. В стиле рисунков этого южанина всегда есть некоторое „ораторское“ преувеличение. Театральный мир, мир суда, биржевой мир, мир деловой и политический, иезуиты, мир салонов и художников, коммерсанты, буржуа, военные, оценщики, любители искусства — мало кто избежал стрел его остроумия. Надо признать, что врачи занимают в его творениях немного места. Несколько безобидных рисунков свидетельствуют, что у художника не было

враждебности к медикам. Совсем не то, что у Гойи, в знаменитом рисунке из „Капричос“ „De quel mal morira?“ Вероятно, благодаря своему могучему здоровью, Домье мог чуть ли не до конца жизни избегать врачей. Не в этом ли причина?

Домье — великолепный пример импровизатора. Известно, что рисовал он только по памяти. Известно теперь и то, что таким же образом, по памяти, он вылепил бюсты депутатов палаты, после того как побывал на ее заседании. Мозг его мгновенно регистрировал не только внешний вид человека, со всеми его изъянами или уродствами, индивидуальной манерой держаться, но также его характер и моральный облик. Мы обязаны ему множеством портретов, приближающихся к шаржу, когда дело идет об идейных противниках. Но он же создавал портреты верные и корректные, когда перед ним были люди, которых он уважал, как, например, Гизо. Как хорошо сказал профессор Потель: „У портретов его та же глубина, что и в вещах фламандских примитивистов. Разве на алтаре Ван Эйка{164}, например, не видно ясно, что жертвователь, хотя он и изображен стоящим на коленях со сложенными руками, все же, должно быть, истинный негодяй? И алтарь он пожертвовал только для того, чтобы ему простились все его подлости“.

Наконец Домье — прирожденный литограф. Он быстро достиг мастерства в своем ремесле и, достигнув его, почти уже не продвигался вперед. Его зрелые литографии с точки зрения ремесла ничем особенным не выделяются в сравнении с теми, которые он делал для „Ежемесячного собрания“. Прогресс выражался в ином. С годами в его искусстве все больше брал верх живописец в ущерб скульптору, каким он был в молодости. Эта эволюция носила стойкий характер, и ею определяются последовательные этапы в творчестве Домье. Прогресс этот, в частности, заметен в фактуре рисунка, который становится все более размашистым, гибким и жирным. Заметен он также и в отказе художника во многих и притом лучших литографиях от всех мелких приемов, которыми обычно пользуется карикатура, — от деформации, от дешевого акцентирования физических особенностей человека, от утрирования какой-нибудь позы или выражения лица — просто „смеха ради“. Портреты — шаржи, созданные Домье в 1833–1835

годы, — это могучие психологические портреты, точный анализ темперамента и характера изображаемого мира. Непрестанную творческую эволюцию Домье остановит только слепота.

Закончив рисунок, Домье относил камень в газету, где его пускали в производство. Прежде всего снимали пробный отпечаток рисунка в том виде, в каком художник его сдал. Эти драгоценные оттиски, еще без подписи, настолько редки, что за тридцать лет работы нам попадались лишь один, два, в исключительных случаях — три таких экземпляра одного и того же рисунка. Сочтя пробный оттиск удовлетворительным, рисунок дополняли „подписью“, обрамлением рамкой, названием, номером серии и т. д. За этим следовали другие оттиски, для корректуры, подписи, представляемые на одобрение цензуры. По окончании этих подготовительных работ приступали к собственно тиражу: его делали на сравнительно плотной белой бумаге (иногда на светло-желтой). Эти оттиски предназначались на продажу отдельными листами или же вместе с другими литографиями, включались в альбомы. Камни использовались вторично при печатании тиража „Шаривари“.

Эти последние отпечатки имеют на обороте текст, однако среди них встречаются прекрасные оттиски.

Таков в общих чертах процесс печатания тиража, здесь мы больше не можем о нем распространяться. Можно лишь упомянуть еще об оттисках на специальных сортах бумаги, об оттисках с заклеенной подписью, о роскошных оттисках (особенно тщательно выполненных, отпечатанных на бумаге-люкс (среди прочих — оттиски „Карикатюр“), о цинкографированных оттисках позднего периода, где издатель опускал номера серии; о копиях, изготовленных тут же и порой публиковавшихся спустя 48 часов после оригиналов и т. п., — все это должно стать предметом будущих исследований.

После окончания печатания тиража камни зачищались и использовались для других рисунков. Вот почему так мало сохранилось их с рисунками Домье: есть лишь камни из серии „Бульвар“ (1861–1863), и один с рисунком „Дон Кихота“. В ту пору этот рисунок не был опубликован и до сих пор не описан. Всего наберется с дюжину камней, разбросанных по музеям и частным собраниям. Господин Э. Фрапье, известный издатель и

продавец эстампов, хорошо изучивший работу Домье-литографа, говорил нам, что у него хранилось несколько таких камней, но они были уничтожены в 1945 году Службой восстановления.

Нам часто задавали вопрос: „Но что стало с оригиналами этих литографий?“ Мы видели, что камни зачищались по окончании тиража, но ведь эти камни и были оригиналами: Домье, так же как впоследствии Тулуз-Лотрек {165} рисовал прямо на камне (на некоторых из них видны „поправки“) сцены, разыгрывавшиеся у него под окном или же сохранившиеся в его необычайной памяти. На выставке, устроенной в 1934 году Национальной библиотекой, фигурировал только один подготовительный этюд: он был сделан художником для литографии „Переезд редакции „Конститюсьоннель““: по каталогу № 428. Литография с этим рисунком описана в каталоге Дельтейля под № 1475. В то время этот рисунок находился в собрании Эрнеста Руара. Однако мы обнаружили еще и другой подготовительный этюд: для литографии, вошедшей в серию „Древняя история“ (лист 126), — „Авгиевы конюшни“.

Чтобы судить об эстампах Домье с подлинным знанием дела, надо было бы располагать хорошими оттисками. К сожалению, тиражи не всегда печатались с должной тщательностью. Иногда даже после небольшого тиража оттиски получались замазанные или с белыми пятнами. Всякий истинный поклонник Домье должен поэтому решительно отбрасывать эти несовершенные экземпляры, недостойные художника. В этой связи вообще необходимо подчеркнуть, что высоко качественные оттиски чрезвычайно редки; во всяком случае, насчитывается их не больше многих вещей Гойи или Тулуз-Лотрека, которые коллекционеры сегодня рвут друг у друга из рук, покупая их за огромную цену… так что любителям следует поторопиться их заполучить.

Что касается раскрашенных оттисков, достаточно сказать, что раскраска производилась вне какого-либо контроля со стороны Домье. Ее выполняли исключительно профессиональные колористы и притом серийно, по образцам, совершенно неизвестным Домье, ни разу не видевшим их и не державшим их в руках.

Все красивые валеры, придающие такую привлекательность черно-белым литографиям, на этих

оттисках скрыты нагромождением красок. Приемлемой можно считать только одну знаменитую серию: „Сто Роберов Макеров“, особенно ценимую библиофилами. Известно, что Филипон, бывший всего лишь автором подписей, считал себя создателем этой серии. Наконец, мы должны добавить, что самые первые рисунки и пять вещей, помещенных в „Карикатюр“, встречаются большей частью только в раскрашенном варианте.

Теперь два слова о подписях. Домье придавал им мало значения, обычно они были делом рук нескольких журналистов: Луи, Юара, Жема, Филипона и других. „Подпись, — говорил Домье, — вообще не нужна. Если мой рисунок ничего вам не говорит, значит он плох, и подпись не сделает его лучше. Если же он хорош, вы поймете его и без нее… К чему тогда подпись?“ Чаще всего он сообщал свою идею сотрудникам, чтобы облегчить их работу. Иногда предложенные им подписи оставлялись без изменений: в этом случае они выразительны и кратки, тогда как подписи, составленные журналистами, большей частью ничего не прибавляют к рисунку, который отлично обошелся бы без них. Если верить А. Вольфу, за подписи платили по 5 франков за штуку, что представляется нам вполне приличной ценой, если учесть поразительное убожество большинства из них. И эти подписи, и без того маловыразительные, еще порой смягчались цензурой! Добавим, что Домье получал по 50 франков за камень, и оплата эта впоследствии даже была снижена до 40 франков.

Часто говорили о Домье, что он „прикован к тачке“, и говорилось это по поводу его литографий. Бесспорно, работать над ними было тяжело, но оплакивать художника в связи с этим было бы по меньшей мере неуместно. Он делал свою работу, если не всегда с радостью, то во всяком случае, с неизменной увлеченностью. Доказательством этого служит тщательность, с какой он ее выполнял.

Когда в конце 1863 года после трехлетнего перерыва Домье снова начал сотрудничать в „Шаривари“, а немного спустя согласился работать также в другом периодическом издании — „Ле журналь амюзан“, в качестве публикуемых его работ произошел роковой сдвиг. Из соображений экономии „Ле журналь амюзан“ стал печатать оттиски методом Жило. Преимущество

этого способа в том, что после перенесения литографии на цинковую пластинку становилось возможным печатать одновременно и текст и иллюстрацию, получать типографский тираж. Это было гораздо менее обременительно для газеты, чем печатание на станке, требовавшее двух операций: для печатания текста и для получения оттиска иллюстраций.

Если способ Жило обходился дешевле, то для качества оттисков результаты его были самыми плачевными. Линии рисунка стали вялыми, смазанными, черный цвет — жестким и грязным. Но, увы, это не все. Примерно в течение года „Шаривари“ выпускал прекрасные оттиски, отпечатанные, как раньше, на камнях хорошего качества. Но начиная с 1864 года, вероятно, также из соображений экономии (то же явление наблюдалось в большей части иллюстраций этого периода) начинают использовать дефектные камни, которые становятся все хуже, естественно, снижается и качество оттисков. Это не значит, что время от времени не появлялись и прекрасные листы. Однако с годами это случалось все реже, и, наконец, начиная с 1870 года „Шаривари“ также переходит на способ Жило, и отныне оттиски печатаются только на цинковых пластинках.

В этот период Домье часто жаловался на небрежность при печатании тиражей, на то, как ужимали его рисунки, заключая их в рамки. Стараясь, насколько можно, умерить ущерб, Домье максимально упрощал свой рисунок, да и композиция тоже становится более смелой. Некоторые из этих последних литографий весьма замечательны и актуальны…

С точки зрения искусства — это апогей! Необыкновенные рисунки, относящиеся к последнему периоду творчества Домье, увы, практически невозможно отыскать. А по имеющимся оттискам очень трудно по достоинству оценить эти шедевры. В самом деле, оттиски, отпечатанные с основного камня, по большей части уникальны, поскольку делалось всего несколько проб, необходимых для доводки, и, как мы видели, оттиски тиража получались с цинковых пластинок.

Как бы ни обстояло дело с оттисками, которые невозможно отыскать, литографии по числу занимают самое большое место в творчестве Домье. Перед нами рисунки — самые непринужденные, самые совершенные,

самые прекрасные, какие только могут быть, некоторые из них попросту настоящие картины; никогда Домье не проявлял себя в такой мере живописцем! Если все согласны признать в нем одного из величайших рисовальщиков всех времен, было бы по меньшей мере справедливо отказаться от снисходительного одобрения его продукции, выполненной в черно-белом цвете, и неизменно помнить о том, что художник Домье — прежде всего *литограф*. Разве это искусство не обеспечивало ему материальную независимость (правда во многих случаях ему платили довольно скудно)? Разве — прежде всего — оно не позволило ему выразить все возвышенные, благородные мысли, рождавшиеся в его уме и столь дорогие ему? Скромный, искренний человек, он всю жизнь оставался верен литографии, подобно тому, как оставался верен своим политическим убеждениям. То и другое было свойством его натуры, одновременно здоровой, уравновешенной, великодушной и сильной.

„Литографии Домье, исполненные с несравненным литографским искусством, являли самые глубокие и бархатистые оттенки черного, самые ослепительные, плотные, насыщенные оттенки белого. Между двумя этими крайностями — гамма серых тонов самых разнообразных оттенков, то густых, плотных, то атласных, переливающихся, легких, светящихся, воздушных, неосязаемых…“ — так говорит о них ученый Жан Ларан. (Самый крупный знаток Домье, хранитель кабинета эстампов, Жан Ларан предоставил мне возможность свыше года работать вместе с ним над изучением, творчества Домье-литографа.) До появления Одилона Редона, еще одного „волшебника черного и белого“, как сказал о нем Клод Роже-Маркс {166}, не было другого художника, чье дарование в литографском искусстве могло бы хоть отдаленно сравниться с талантом Домье.

Литографии Домье вызывали восхищение современных ему художников: Бари, Коро, Добиньи, Делакруа, Жюля Дюпре, Поля Юэ, Милле, Теодора Руссо… — и писателей таких, как Бальзак, подобно Домье творивший „человеческую комедию“, как Гюго, Бодлер, Банвиль, Мишле, Гонкуры… К этим именам нужно прибавить фамилии фотографов Каржа и Надара {167}.

Если мы все согласны с тем, что в области скульптуры Домье предвосхитил Родена, необходимо также добавить, что его литографии вдохновили множество художников. Назовем только некоторых из них: Дега, Сезанн, Максимилиан Люс{168}, Тулуз-Лотрек, Руо {169}и т. д. Самые опытные коллекционеры отвели им важное место в своих собраниях: Баррион, Анри Беральди, Берзели, Буви, Бюрти, Шанфлёри, Габриель Коньяк, Кертис, Луа Дельтейль, Гюстав Жеффруа, Жоффруа-Дешом, Азар, Роже-Маркс, Мютьо и другие, ныне уже покойные. Пожелаем же, чтобы нынешние любители и хранители оказались на высоте своих предшественников и, следуя их примеру, в свою очередь обогащали свои собрания, отведя побольше места для литографий Домье, пока они еще доступны.

В заключение скажем: самое наше горячее желание — увидеть наконец, как Марсель, воодушевившись примером Альби, Грасса, Монтобана, Сен-Кентена {170}… воздаст самому великому из своих сыновей заслуженную дань уважения, открыв у себя в городе музей, целиком ему посвященный. Место для такого музея следует выбрать не где-нибудь в стороне, а в самом центре города. В нем можно было бы устраивать выставки творений Домье, его литографий. Это был бы живой музей: он, конечно, привлекал бы многочисленных посетителей как из Франции, так и из других стран, и был бы не последним украшением этого великого города Средиземноморья.

Марсель Леконт».

Мы уже говорили о картинах Домье. Известно, что во второй половине жизни, с 1848 года до конца ее, художник помышлял только о живописи.

Достоинства его лучших рисунков времен Июльской монархии были ведь уже достоинствами живописца. Бодлер, к которому мы вынуждены то и дело вновь обращаться, поскольку автор «Цветов зла» обладал редкой художественной проницательностью, намного превосходя в этом Шанфлёри, увидел в Домье-рисовальщике колориста задолго до того, как об этом заговорили другие:

«Особенность, венчающая замечательные достоинства Домье и делающая его художником особого рода, принадлежащим к семье великих мастеров, состоит в том, что его рисунок по самой природе своей красочен. Его литографии и рисунки на дереве

вызывают представление о цвете. Его карандаш располагает не только черным тоном, пригодным лишь для очерчивания контуров. Он заставляет нас угадывать цвет, как мысль…»

«Пьяный Силен» — изумительный рисунок Домье, в котором сверкает чувственная, вакхическая рубенсовская радость, был воспроизведен в 1860 году в журнале «Время, всеобщий иллюстратор». Отделом изобразительного искусства в этом журнале ведал Гаварни, который обратился к Домье с просьбой дать что-нибудь для публикации. Вот восторженный отзыв о рисунке Гонкуров (собственно, Жюля де Гонкур):

«Позади Силена, которого тянут за руки, чтобы понести, — его вихреобразные складки одежд, взмахи вскинутых рук. И как бы слышатся громкие крики, которыми зовут на помощь друзей, что там, за лесом, спотыкаясь, выходят к лугам, где звенят песни о молодом вине… Какой взрыв радости! Какая щедрость в этой Мениппее [171]! Какая могучая импровизация! Какой искренний смех, хохот от всей души, всегда одинаково звучный, как в старое время! Здесь расцвет силы, здоровье в веселье, естественная пылкость, яркая личность, грубая мощь, нечто галльское, крепкое и свободное, чего больше не встретишь ни у кого, кроме Рабле».

Верно ли, что Домье начал писать маслом только в 1848 году? Утверждать это было бы рискованно. Мы видели, что молодой Оноре вместе с Жанроном написал вывеску для акушерки. У Анри Руара была маленькая картина, упоминаемая Клоссовским [172],— «Литограф» или «Гравер», которая, возможно, принадлежит кисти молодого Домье. В семействе Жоффруа-Дешома хранится другая картина — любопытная парижская сценка: «Человек, бросающий в воду свою собаку»; эту картину считают первой значительной работой маслом, написанной Домье.

По мнению Мейсона [173], составителя точного каталога живописи Домье, картина «Рабочие на улице» (Кардифский национальный музей) относится к 1840 году.

Но по-настоящему живописец в Домье раскрывается в 1848 году. Республика, у кормила которой наряду с другими стоял Ламартин, намеревалась сделать многое для художников. Друг Домье, Жанрон, в прошлом конспиратор и баррикадный боец, как мы видели, стал директором наших национальных музеев, где он, впрочем, осуществил полезные преобразования. Декан председательствовал в Комитете секции живописи: этот Комитет заседал в Школе изобразительных искусств и приглашал Домье участвовать в его работе.

Февральские дни пробудили у французов огромные надежды. Был момент, когда братство людей уже не казалось пустым

словом.

Появилось желание увековечить лицо этой эфемерной республики. Был открыт конкурс для всех французских художников на создание символа Республики-Освободительницы.

Домье прислал на конкурс сильный, смелый эскиз. Могучая Марианна, полунагая, с рассыпавшимися по плечам густыми волосами, во фригийском колпаке, кормит грудью двух усердно сосущих младенцев. Одной рукой она крепко сжимает трехцветное революционное знамя; другой сильно и нежно придерживает одного из своих детей. У ее ног, примостившись в тени ее платья со скульптурными складками, еще один ребенок — он читает.

Этой Республики, символизирующей народ, испугались. Жюри даже не сочло нужным наградить художника премией. Задача образного воплощения республики 1848 года была поручена Жерому {174}. Он изобразил ее в полотняной одежде, будто жертву, рядом со львом… Справедливый поворот земных событий привел к тому, что премированная работа навеки обрела приют в одном из складов города Парижа: ее так и не решились вывесить в Пти-Пале {175}, зато отвергнутый эскиз Домье благодаря Моро-Нелатону {176} хранится в Лувре.

Вопрос о том, какую роль играл Домье в февральские и июльские дни 1848 года, окутан тайной. Жан Адемар {177} показал, что «особняк Пимодан» сражался на стороне революции. 23 февраля, в день свержения Луи-Филиппа, «должно было состояться большое республиканское собрание у Буассара; Шеневьер и Жюль Бюиссон, направлявшиеся туда, встретились у входа с Клеманом де Рис и Годуэном{178}. Вместе они отправились в ратушу, куда Домье наверняка поспел раньше их, — в ратушу, где восставшие торжествовали победу».

На другой день друзья из сообщества литераторов по-прежнему находились на улицах: Бодлер разгуливал с карабином, защитник реализма Шанфлёри ораторствовал, переходя от одной группы людей к другой, все с ликованием встретили наступление новой эры. Громкими возгласами приветствовал народ художников, прикрепивших к шляпам таблички с надписью: «Художники-республиканцы». Жанрон, близкий друг Домье, подобно ему с 1830 года связанный с конспиративной борьбой за республику и с республиканскими клубами, возглавил управление искусства, и, окруженный друзьями и льстецами, стал заседать в ратуше. Он тут же решил, что Салон откроется 5 марта и будут приняты все представленные работы. Это был пример неслыханного либерализма, первая попытка организации Салона Независимых.

Сейчас уже ясно, что Домье принял участие в Февральской революции, как раньше в Трех Славных днях (Июльской революции), может быть, также и в боях у Сен-Мерри {179}, что привело его на улицу Транснонен: все говорит о том, что шедевр, носящий это название, представляет собой беспощадное свидетельство очевидца.

Что касается июньских дней, последовавших за февральскими днями 1848 года, трудно представить себе, чтобы неугомонный Домье мог запереться в своей мастерской на набережной Анжу в то самое время, когда в лагере противника виконт Гюго поставил на карту свою жизнь, выступив в роли парламентера между армией и защитниками баррикад на острове Сен-Луи. В это же время архиепископ парижский Аффр, сраженный несомненно кем-то из защитников порядка, умирал в особняке Шенизо {180}.

Нет, достаточно перелистать работы Домье, особенно еще раз оглядеть его акварели и картины, чтобы понять, на чью сторону должен был стать бывший заключенный Сент-Пелажи.

«Камилл Демулен в Пале-Гояле» {181} — эта акварель хранится в Москве. На акварели толпа: вскинув кверху руки, слушатели восторженно приветствуют оратора. «Гибель Содома» — рисунок углем, жестокий и прекрасный. Музей Ашмола в Оксфорде хранит его как некую драгоценность. На рисунке — бесчисленные раненые на фоне, возможно, набережной Селестен, что напротив набережной Анжу. На балконе отчаянно и неистово жестикулирует какой-то человек. Может быть, это Домье — свидетель грандиозной бойни, устроенной Кавеньяком {182}, этим жалким подражателем Иеговы. «Семья на баррикаде» — картина на холсте, находящаяся в Пражском музее. Перед нами — Гаврош, возможно, это сам Домье в пятнадцать лет, и его подруга, черты которой напоминают Дидину. Всю композицию венчает фигура человека, довольно похожего на Домье, каким тот станет на закате жизни. Заслуживает особенного внимания «Голова повстанца», а также «Восстание», написанное на холсте, из бывшего собрания Герстенберга. В «Восстании» будто воплощен порыв «Марсельезы» Рюда; и здесь тоже перед зрителем возникает строгий профиль Домье. «Эмигранты»: бегство людей, спасающихся от расстрела. Работы Домье этого периода показались бы совсем непонятными, если не знать, каким горячим сторонником восстания он был… Об этом же говорят и его литографии того времени.

Даже в его религиозных картинах, которые сочли нужным заказать ему после победы «Порядка», раскрывается непокорная натура Домье. Впрочем, это всего лишь наброски, хотя и бесконечно волнующие, и в них ярко проступает его близость с

Рембрандтом.

Но какие это шедевры! Поневоле удивишься, что до сих пор нет исследования, посвященного религиозной живописи Домье.

Никто еще не изображал Иисуса с большим благоговением, чем этот революционер, чудом избежавший смерти на баррикадах или в Ламбессе {183}! На этой картине, хранящейся в эссенском музее (Фольквanг-музеум) мы видим мятежную толпу, орущую: «Хотим Варраву!» Один из солдат Пилата, вопрошающий у разъяренного народа, кого отпустить, указывает на богочеловека, похожего на призрак изображенного в профиль и стоящего между добрым и злым разбойником. Очаровательна обнаженная девочка, видимая со спины, сидящая на руках у сурового фарисея!

Насколько умиротворенней и к тому же больше напоминает Рембрандта другая картина, хранящаяся в Амстердаме, в Государственном музее: «Христос беседует с учениками». Его окружает ореол, излучающий свет, в котором видны лица тех, кто скоро понесет людям благую весть!

Впрочем, разве во времена террора Камилл Демулен, тот самый, которого написал Домье, не заявил, что ему столько лет, сколько «санкюлоту Иисусу»? И разве революционеры 1848 года не поклонялись в своих клубах «пролетарию из Назарета»? Как видно, христианский прогрессизм не вчера родился.

Есть картина по силе захватывающей патетики, трагизма, почти равная творению Рембрандта, — это «Кающаяся Магдалина». Торс грешницы обнажен, она будто бьется в судорогах, на тело ниспадает рыжая грива.

Что же касается «Доброго самаритянина» {184}, написанного тоже на холсте примерно в это же время и хранящегося в Глазго, то эта композиция явно более человечна, нежели религиозна. Эта картина предвещает другие, весьма чувственные и темпераментные работы художника: «Нимфы, преследуемые сатирами» (Музей изящных искусств, Монреаль) и «Мельник, его сын и осел» (Музей в Глазго).

В салонах 1850 и 1851 годов были две картины, присланные Домье: одна из них — «Нимфы, преследуемые сатирами», уже упомянутая выше, полная неудержимого динамизма и дерзкой эротики, близкая знаменитому луврскому «Поцелую», который лучше было бы назвать «Насилие», настолько обнаженная, поверженная на землю девушка, казалось бы, вот-вот должна покориться жестокой воле мужчины, который держит ее в объятиях, вторая — «Дон Кихот и Санчо, направляющиеся на свадьбу». В Салоне 1861 года большое внимание привлекла картина «Прачка». В 1869 году выставлялись «Любители живописи в мастерской» и две акварели: «Присяжные» и «Врачи».

По этому случаю Бонвен через газеты обратился к членам жюри с призывом наградить человека, который, писал он, ничем не уступает Хогарту{185} и Гойе, если не превосходит их.

Однако картины, которые Домье посылал в Салоны, дают лишь слабое представление о непрестанной работе Домье-живописца на протяжении двадцати пяти лет. Многие из его полотен, столь разнообразные по теме и характеру, к несчастью, «переехали» в Англию, Германию, Америку, где талант Оноре Домье в большом почете и где не перестают печатать о нем серьезные критические работы.

Чтобы получить представление о живописном творчестве Домье, достаточно обратиться к каталогу выставки, организованной в 1878 году в галерее Дюран-Рюэля{186}.

Мы видим рядом с большим числом акварелей и подкрашенных акварелью рисунков девяносто четыре картины маслом, среди которых замечательные вещи: «Дон Кихот», «Парады комедиантов», «Сцены из Мольера», «Любители эстампов», «Адвокаты», «Прачки», «Парижские улицы», «В вагонах 3-го класса». Некоторые из полотен — весьма крупного размера. После знакомства с этим каталогом уже нельзя утверждать, будто Домье занимался живописью от случая к случаю.

В самом деле, начиная с 1848 года Домье-литограф помышляет только о живописи. Закончив рисунки, которые жизненная необходимость заставляет его ежемесячно сдавать в «Шаривари», разделавшись за один день или за одну ночь со всеми восемью камнями, Домье с упоением предается своему увлечению живописью.

Разве некоторые поспешно выполненные, но подчас восхитительные литографии не отмечены печатью искренности, непосредственности живописного этюда? Такие композиции, как «Господин директор», «Вызов певицы на бис», «Ложа» и многие другие на темы театра или концертов, — разве не хочется их назвать литографиями живописца, очень современного живописца, чьи лаконичные наброски предвещают Дега и Лотрека?

Какое счастье в часы уединения сделать на холсте карандашный набросок, потом накладывать краски на палитру, простые золотистые тона, глубокие, теплые, потом наметить контуры широкой кистью, накладывать таинственную, живую краску — и притом иногда мастихином, как делал это Курбе! Домье не забыл своих любимых голландских мастеров. Он тоже будет искать в светотени или в положении против света упрощение линий и прозрачность масс, драгоценные качества рыжего и зеленого цветов, купающихся в светящейся полутени.

Конечно, в такие часы Домье забывал об уступках типографам и торговцам, о заказанных темах, выполняемых почти поневоле, о своих беспрерывных трудах и хлопотах. Одним пинком ноги он словно отбрасывал «тачку». Обездоленные, которых он встречал на улице или наблюдал из окна, шарлатаны в претенциозных лохмотьях, с бледными лицами, уличные певцы и шарманщики, домохозяйки, поднимающиеся с реки, согнувшись под грузом мокрого белья; старухи и бедняки, с которыми он сидел бок о бок в вагонах третьего класса (других Домье не признавал), в которых он ездил в Барбизон и Иль-Адам, мясники и кузнецы, игроки в домино, курильщики с трубками, люди, пьющие пиво, — все это персонажи, которых он пишет с нежностью. Но если случайно, перейдя через мост, он заходил в суд, чтобы послушать какие-нибудь выспренние разглагольствования адвоката или суровую речь обвинителя, в душе его поднимался гнев прежних боевых дней… И когда он возвращался в мастерскую, его непримиримая ненависть к «судейским» выливалась в свирепые картины, строившиеся на противопоставлении планов, игре света и теней, в которой проступали движущиеся, мятущиеся фигуры людей, взбешенных или вкрадчивых, коварных или отупевших, силуэты людей в мантиях, заполняющих Коммерческую галерею или жестикулирующих внизу, в зале суда, — судей и прокуроров, адвокатов гражданского суда или суда присяжных — всех скопом…

Домье любил Лафонтена{187} и особенно Сервантеса; книги эти увлекли его в мир фантазии. По иссушенной Ламанче, в стране голубой мечты, он следовал в своем воображении за рыцарем Печального Образа и его честным Санчо Пансой.

То он изображал бессмертного гидальго на исхудалом Россинанте, с копьем в руке, и следующего за ним на приличном расстоянии благодушного оруженосца, то он писал рядом со спящим Санчо, похожим на переполненный бурдюк, Дон Кихота, сидящего на земле, прислонившись спиной к дереву и о чем-то грезящего наяву…

Картины, рисунки, акварели — в каталоге Клоссовского насчитывается не менее двадцати восьми «Дон Кихотов».

Живой интерес к театру вдохновлял его на весьма свободные композиции — с контрастными валерами, с резким или тусклым освещением, с теплыми тенями.

Вот на одной из картин бывшего собрания Вио он изобразил на переднем плане взволнованную публику — жалостливые, возмущенные лица, вытянутые шеи, приоткрытые рты,

аплодирующие руки. В глубине, на сцене, осветленной рампой, вдохновенное романтическое трио из «Рюи Блаза» или «Эрнани»{188}, герой, умирающий в последнем акте, «злодей», декламирующий, широко размахивая руками; рухнувшая на землю растрепанная, агонизирующая героиня.

А вот Домье, смоделировав в полутени персонажей старинной комедии — Скапена, Лизетту, Доктора (заметьте, Изабеллы или Анжелики {189} здесь нет), — принимается за Мольера. Нет ничего более любопытного и захватывающего, чем некоторые сцены из «Мнимого больного», перенесенные на холст мастером, создавшим «Улицу Транснонен». Как беспокоен взгляд у Аргана, устремленный на скотоподобного Пюргона, презрительно щупающего его пульс, в то время как в ржавом полумраке сверкают воспаленные глаза аптекаря и наконечник его клизмы! И на этой светящейся акварели — как задыхается от страха толстый Арган, в то время как коновал с желтым лицом распутной старухи внимательно считает удары пульса!

«Поклонники искусства» — эта постоянная тема многих картин Домье возвращает нас к современной жизни. В «Любителях эстампов» (из бывшего собрания Жюля Штрауса) мы находим — и это, как мы теперь знаем, весьма редкий элемент в работах художника — прелестный силуэт женщины в шляпке, женщины изящной и тоненькой, несмотря на огромный раздутый кринолин под шалью. Светлый сноп лучей окутывает, золотит ее, между тем как сопровождающий ее молодой человек, рабочий, старуха и мальчуган, скользящий быстрым взглядом по развешанным эстампам, видны только в глухом полумраке против солнца.

Подобно голландцам, Домье считает, что эти будничные сценки достойны его кисти, коль скоро они поставляют ему характерные человеческие типы, эффекты освещения, определенную атмосферу.

В картине, проданной вместе с собранием Жоржа Фейдо, Домье, вероятно, изобразил самого себя. Вот в косом свете его голова, большой лоб, легкие, уже поседевшие волосы, высокая фигура. Около него два любителя, — один спиной к зрителю, другой — в безупречном костюме и в шляпе — явно светский человек. Все трое с большим интересом рассматривают картины, развешанные на стенах.

Около светского льва — ярко освещенная статуэтка, кажется, будто она живая. В картине достигнута совершенная гармония скупого цвета и простых, сосредоточенных поз. Перед нами — интеллигентные, добропорядочные люди, ценители искусства.

«Но чаще всего, — отмечает Анри Марсель, — Домье

поражает нас больше, не заканчивая картины, умышленно оставляя в своей работе нечто незавершенное, дающее полноту формам и свободу движению. Он охотно акцентирует свет при помощи тени, снижая или противопоставляя валеры, на манер голландцев или Декана. Он любит теплые и глухие тона, рыжие, коричневые, зеленую эмаль, на которых иногда выступает желтый или голубой. Случается, что он проводит по краске ручкой кисти, прокладывая бороздки, оставляя на слое утолщенные места, на которых задерживается свет; он мало пользуется лессировкой, которая смягчает резкость формы. Его черный тон изумителен по качеству; он никогда не бывает слишком тонким или гладким, не образует провалов, в нем какой-то непонятный тайный жар, как будто под ним лежит рыжий или золотистый тон. Это мастерство, эта палитра великолепно подходят к его моделям; у людей, которых он пишет, крепкая мускулатура, налитое тело, хорошо выраженные сочленения, идет ли речь о мощной грудной клетке борца, мощных плечах прачки, волосатых и мускулистых руках грузчика, — точность и широта манеры художника придают всему этому желаемую массу и рельефность».

По поводу фактуры картин Домье Анри Марсель, возможно, заблуждался, говоря, будто «Домье умышленно оставлял в своей работе нечто незавершенное». Следующее место из «Дневника» Эжена Делакруа как раз противоречит этому мнению:

«1849, 5 февраля. Пришел Бодлер, когда я собирался вновь приняться за маленькую женскую фигурку в восточном стиле, лежащую на софе (я взялся за эту работу для Тома, с улицы Бак). Он рассказывал мне, что Домье всегда трудно завершить картину».

Домье-живописец, так же как и Домье-карикатурист, обладал чувством движения, которым в высокой степени был наделен Жерико, разлагавший время на составные моменты. В этой связи с полным основанием ссылались на картину, где изображена прачка, поднимающаяся по лестнице, которая ведет от воды к набережной. Женщина держит за руку девочку: «Короткие ножки ребенка едва достигают ступеньки; влекомая матерью, девочка карабкается по ним, осиливая их одну за другой. В самом деле, контраст между двумя движениями — одно спокойное, при вертикальном положении тела, другое, состоящее из последовательных колебаний, — передан так верно, что создает иллюзию реальности».

Но еще поразительнее в этом отношении «Прачки с набережной Анжу» — прекрасная картина из собрания Десуша, великолепно литографированная Александром Люнуа. Вверху той же лестницы — удаляющаяся к набережной женщина,

сгорбившаяся под узлом белья. Левая нога ее опирается на носок: художник запечатлел момент движения. Ее силуэт словно бы перемещается на сером фоне неба. Но что изумительно — это прачка на первом плане, которая спускается с лестницы. Груз мокрого белья заставляет ее накрениться влево. Правая нога только что ступила на берег, а другая еще на последней ступеньке. Это чрезвычайно любопытный моментальный «снимок», выполненный великим художником, который, к тому же, как нераскаявшийся скульптор, сначала прибегнул к глине. Точно так же и «Маляр» передвигается вдоль поддерживающей его веревки. Этот висящий в пространстве человек, если слишком долго смотреть на него, может вызвать у зрителя головокружение.

Акварели Домье столь же хороши, как и его картины, написанные маслом. Говоря по правде, это скорее подкрашенные рисунки, чем настоящие акварели. Сначала рисунок пером, очень легкий, состоящий из тонких, изгибающихся линий, охватывающих формы очень гибкой сетью, потом размывка китайской тушью и синим цветом, тут и там пятнышки сиены — гуашью передается свет. Как видно из сказанного, акварели Домье не являются акварелями в истинном смысле этого слова.

Воздушная зыбкость живописи, выполненной водяными красками, никогда бы не удовлетворила его при передаче физиономий и жестов «людей юстиции», которых он так жестоко пригвоздил еще в литографиях, но, кажется, Домье окончательно заклеймил их в своих подкрашенных рисунках.

Нигде, может быть, не встретишь такой недвусмысленной правдивости выражений лиц, как в его работах гуашью, изображающих крючкотворцев и сутяг Дворца правосудия.

Какая драматическая сила в принадлежавшей госпоже Эно Пельтри акварели «Уголовное дело»! В жестком лице, в широко раскрытых глазах адвоката, который, стоя вполоборота, что-то шепчет на ухо своему страшному клиенту, почти столько же холодной жестокости, сколько в лице напряженно прислушивающегося к его словам убийцы. Ведь в эту минуту, силой обстоятельств, между этими двумя людьми устанавливается в некотором роде моральное сообщничество.

А что сказать о взлете красноречия этого знаменитого адвоката в суде присяжных? Этого соперника Лашо {190}, который, рассекая воздух длинными рукавами, ухитряется выдавить слезу из своих совершенно сухих глаз и, впившись взглядом в господ присяжных, обеими руками жалостно указывает на несчастную жертву, точнее, на преступницу — проститутку, улыбающуюся двусмысленной иронической улыбкой и будто сжимающую губы,

чтобы не расхохотаться. За ним — вдалеке — онемевшая, потрясенная, восхищенная публика. Этот реализм движения и одновременно экспрессии, бесспорно, никем еще не был превзойден.

А между тем есть простой рисунок, подкрашенный китайской тушью и сепией, — «Защитительная речь», из бывшего собрания Анри Руара. По своему художественному значению, интенсивности схваченной в нем жизни он превосходит упомянутый выше исполненный гуашью шедевр из собрания Лемера. На этом рисунке ошеломленный потоком адвокатского красноречия мрачный преступник будто спрашивает себя: «А что, может, и правда я невиновен?» А в это время защитник суда присяжных машет рукавами, вздымает руки, доказывает, возмущается, громит, поворачивается то в одну, то в другую сторону и, кажется, одновременно готов и рухнуть и взлететь.

У вас перед глазами вся работа художника-мастера: его поправки карандашом и пером; рука защитника, вдруг повернутая в совершенно ином направлении, рукав, подхваченный вихрем ораторской бури. И все же работа вполне закончена. Сила ее выразительности такова, что ее можно было бы выставить рядом с самым ярким рисунком Микеланджело.

Нет ничего скульптурнее, как мы могли убедиться, манеры Оноре Домье. Рисунок его сейчас же вызывает представление о рельефе. Линия прельщает его лишь изгибами — для него это свидетельство жизненности. Чаще всего резкие неровности будто выдавлены пальцем. Мы знаем, что почти всегда ему случалось также моделировать в глине.

Домье, как известно, в свое время сделал портретные бюсты для «Карикатюр» по глиняным макетам. Эти фигурки вначале находились в собрании Филипона Малерба, а теперь они принадлежат мадам Лагаррек, только, к сожалению, они деформированы. Далее Домье вылепил статуэтку «Ратапуаль» и два барельефа «Эмигрантов». Здесь, собственно говоря, художник выполнял работу скульптора.

Мы уже описали Ратапуаля: худого, поджарого бонапартистского агента, опирающегося на огромную палку. Он стоит, выпятив грудь, повернув голову. Под продавленным цилиндром — узкое лицо с торчащими усами и с эспаньолкой.

Эта статуэтка — «исторический документ» — тоже шедевр. В «Эмигрантах» перед нами великолепная сцена исхода. Распределение планов и фигур, могучая красота обнаженных пролетариев. Жуткие в своей строгости детали… Вот шагает вперед — в неизвестность, навстречу надежде — человек,

несущий на руках одного ребенка и держащий за руку другого. Все это, как и выпуклая моделировка, прорезанная плотными тенями, говорит о мастерстве Домье и позволяет утверждать, что, если бы только он захотел, Домье мог бы стать великим скульптором.

Впрочем, с кем только не сравнивали Домье? В своем труде «Граверы XIX века» Анри Беральди шутливо перечисляет: «С Иорданом, Пюже {191}, Парроселем {192} Гране, с фламандцами, венецианцами, с Гольбейном {193}, Делакруа, с голландцами, флорентийцами, с Шарле, Рубенсом, Роулендсоном, Рембрандтом, Давидом, с Микеланджело, Анри Монье, Коро, Гейнсборо {194}, Латуром{195}, Бари, Тассаром {196}, Констеблем{197}, Рибо {198}, Деканом, Хогартом, Диасом, с Гойей, Сальватором{199}, Тинторетто {200}, Милле и т. д.».

В самом деле, хотя в таких сравнениях всегда есть нечто искусственное, нельзя отрицать, что некоторые из них обоснованны. Делакруа, натура чувствительная, беспокойная, впечатлительная, восхищался Домье и скопировал нескольких его «Купальщиц». Более того, он написал «Кораблекрушение Дон Жуана», и нельзя отрицать, что шишковатые лица, напряженные позы, простые и резкие цвета, сама атмосфера картины указывают на влияние Домье.

Милле, пожалуй, еще ближе Домье, чем Делакруа. Очевидно, причина в том, что у обоих скульптурный рисунок, и они любят прозрачные тени, освещение при положении против света, скупой и глухой колорит голландцев.

Некоторым, не в меру пристрастным почитателям художника, написавшего «Прядильщицу», этим почитателям, утверждавшим будто Домье подражал Милле, Арсен Александр справедливо возражает, что еще до Милле Домье писал, «как Милле». Так, например, в 1834 году в «Ревю де центр» появилась литография, под названием «Больной», подписанная Домье. На ней был изображен старый крестьянин в сабо и колпаке, в грубом шерстяном плаще. Позади больного стоит, внимательно глядя на него, молодая девушка. Крестьянина, неразрывно связанного с землей, человека, о чьей тяжелой жизни поведал нам Ж.-Ф. Милле, этого самого крестьянина открыл нам еще Домье.

Смелость контуров, щедрая полнота объемов, эпический стиль Домье… Зная все это, нужно ли удивляться словам Добиньи, который, увидев в Риме фрески Микеланджело, воскликнул: «Это будто сделано Домье!» Нет, это замечание не было, как думал Беральди, просто «шуткой художника». Просто мастер при виде росписей Сикстинской капеллы вспомнил страшную, взывающую к мести, нечеловеческую «Улицу

Трансноненен».

Не будем удивляться и тому, что Шанфлёри сравнил Домье с Гойей. Это сравнение стоит процитировать, поскольку в нем сопоставляется даже внешность обоих художников.

«Домье и Гойя похожи друг на друга не только внутренним пламенем. Меня поразило некоторое сходство их лиц. На первый взгляд оба казались обыкновенными буржуа. У обоих были маленькие пытливые глазки, выпяченная верхняя губа. Эта особенность четко выражена на портрете Гойи, гравированном им самим; эта гравюра занимает первое место в „Капричос“. Художники, рисовавшие Домье, недостаточно выявили эту характерную черту, между прочем заметную и у Талейрана — известного знатока человеческих характеров.

Имя Гойи не случайно появилось под моим пером. Есть некое загадочное сходство между испанцем и марсельцем: тот же внутренний пламень, тот же политический пыл, та же способность к импровизации».

Но самую лучшую похвалу Домье воздал Коро, и притом просто, без единого слова.

«У доброго Коро в комнате было только два полотна. Одно — портрет его матери, другое — картина „Адвокаты“, та самая, что так понравилась Гамбетте {201}. Встав поутру, художник с нежностью глядел на дорогую его сердцу старушку, потом бросал дружеский взгляд на крепкую работу своего приятеля Домье и, довольный, начинал свой день».

Разве этот жест «папаши» Коро не красноречивей всех дифирамбов критиков?

ДОМЬЕ! КАКОЙ СКУЛЬПТОР!

Я вновь, будто наяву, вижу эту сцену: дело было весной 1914 года, на площади Руаяль, в Доме-музее Виктора Гюго, директором которого я стал.

Уже не в первый раз я встречал в Доме Гюго Родена. Еще одиннадцать лет назад, когда вместе с Полем Мерисом я создавал этот музей, мне выпало счастье принимать в бывшем особняке Гемене великого мастера французской скульптуры, которого мне уже случалось видеть ранее в Хранилище мраморных скульптур в обществе Бурделя {202}, Деспио {203}, и Гзелля, близкого друга Родена и Анатоля Франса.

Роден, в сопровождении литейщика Рюдье, пришел, чтобы присутствовать при установке выполненного им замечательного бронзового бюста Виктора Гюго. Творение Родена было установлено на втором этаже, напротив мраморного бюста этого олимпийца, изваянного Давидом д'Анжерским {204}.

Хотя отличные отливки Рюдье высоко ценились также за пределами Франции (именно поэтому Роден, Бурдель, Деспио, Майоль {205}доверяли ему отливку своих шедевров), Роден, в 1903 году находившийся на вершине славы, был как будто бы не вполне удовлетворен использованной литейщиком красивой патиной «старинного» зеленого цвета, между тем вполне подходившей для памятника нашему великому поэту, для величественного бюста создателя «Легенды веков».

Обернувшись к Полю Мерису, рядом с которым стоял довольно посредственный скульптор Люсьен Палле, верный культу Гюго и… Деруледа {206}, Огюст Роден долго со сладострастием ваятеля водил жадными руками по пышной вздыбленной бронзе, потом покачал головой и, словно отметая чье-то возражение, сказал:

— Видите ли, тут чего-то не хватает… чего-то существенного.

— Напротив, на мой взгляд, все как надо.

— Нет, видите ли, здесь не хватает… золота!

Верный друг Виктора Гюго — немолодой седовласый человек — удивился.

— Да, здесь не хватает золота. Только если добавить золота, зазвучит и патина и бюст. Рюдье, отлейте его заново. Надо добавить к патине золото, и добавить щедро.

— Это легко сделать, — сказал Рюдье с поклоном, — я думаю, вы будете довольны.

Спустя две недели бюст Виктора Гюго вернулся на площадь Руаяль, и его патина, отливающая золотом, была и впрямь

великолепна. Роден на этот раз выразил удовлетворение, а за ним и весь Париж: вереницы людей потянулись в бывший особняк Марион Делорм, превращенный в дом памяти гению.

Возвратившись спустя одиннадцать лет в эту обитель славы, я заметил, что освещение шедевра Родена не из самых удачных. Я дал ему знать об этом через Поля Гзелля, одного из самых ревностных его приверженцев, наряду с Гюставом Жеффруа, Шарлем Морисом {207}, Бурделем, Райнвером, Марией Рильке {208}, и Жюдит Кладель. Вот почему в этот день я принимал Родена в музее Виктора Гюго.

Выбрав новое место для бюста и попросив смягчить дневное освещение, Роден, слегка отяжелевший, но еще более величественный, со своей бородой Юпитера, проследовал за мной в мой кабинет, где как раз обрамляли великолепные гравюры, на которых он изобразил старого Гюго: они послужили основой для создания двух бюстов писателя, а также для эскизов памятника ему же. Впрочем, как известно, предпочтение было отдано «клюкве», состряпанной Барриасом {209}.

В этот день великий скульптор сообщил мне множество любопытных сведений о сеансах позирования, которых, по существу, Виктор Гюго ему не дал, о чудовищной работе, которую по памяти провел Роден на авеню Эйлау.

Разговор наш вскоре принял иной оборот. Заметив на моем письменном столе чуть выцветший эстамп, Роден спросил, что это такое.

— Это план Законодательного собрания 1834 года… Смотрите, на каждом месте значится фамилия занимавшего его депутата.

— И что же это такое?

— Это вещь Домье: она позволила ему опознать каждого из депутатов, которых он задумал заклеймить в своем «Законодательном чреве». План этот мне подарил один художник с острова Сен-Луи. Он друг мадам Домье и живет в квартире и мастерской покойного мастера, в доме № 9 на набережной Анжу.

— Знаю, я туда однажды ходил вдвоем с Жеффруа. Там еще лежали литографские карандаши, палитра Домье, акварели и наброски, и мы даже поднялись по маленькой лестнице в мансарду, куда Домье ходил курить трубку и мечтал, глядя на Сену… А это что?

— Слепок фрагмента колонны Траяна: лицо пленного… Этот слепок украшал мастерскую Домье…

— А вон та статуэтка? Да ведь это…

— «Ратапуаль». Этот отличный экземпляр принадлежит нашей соседке, жене Артюра Ранка. (Этот экземпляр Ратапуаля

мне довелось вновь увидеть после первой мировой войны у Аристида Бриана, которому мадам Ранк преподнесла его в подарок.)

Роден взял бронзовую статуэтку и долго ее рассматривал. Его властный взгляд не мог оторваться от Ратапуаля, который со своими закрученными усами, остроконечной бородкой, в шляпе набекрень, в сюртуке, свисающем на тощие ноги, навсегда останется немеркнущим образом бонапартистского агента — то ли офицера, то ли полицейского, из тех, что разъезжали по стране накануне 2 декабря, настраивая французов в пользу бонапартизма и подготовляя плебисцит.

На моем письменном столе лежали фотографии и прекрасные снимки барельефа «Эмигранты». Я как раз начал кропотливо исследовать творчество Домье, да и независимо от этого снимки его работ были на своем месте в этом очаге романтизма, где на стене висел отличный оттиск с подписью Виктора Гюго под монограммой «H.D.» — знаменитой литографии, на которой императорский орел лежит, сраженный «Возмездием».

Роден поставил назад «Ратапуаля», потом, разглядывая «Улицу Трансноннен», которую предоставил нам Эдмон де Гонкур, сказал:

— Ах, Домье! Я был с ним знаком, когда начинал работать у Каррье-Беллеза {210}. Какой скульптор!

Я часто думал об этих словах Огюста Родена: ведь кто, как не он, имел право высказать подобное суждение? И вот, перечитывая «Дневник» Гогена{211} по случаю столетия со дня рождения художника, я нашел в нем следующие слова, написанные в начале этого века:

«Домье изваял иронию».

Гоген тоже понял силу искусства Домье.

Критик, сравнивавший Домье с его соотечественником Пюже, сказал об этом еще лучше. Как и Пюже, Домье опередил свою эпоху. И того и другого больше всего привлекают люди из народа; Пюже — матросы и грузчики, Домье — бродячие артисты и вообще рядовые французы. Скорбные Атланты создателя «Милона Кротонского» предвосхитили трагическое шествие «Эмигрантов». У обоих — буйная сила, стремительность жеста, пылкость телесной экспрессии — след общей их колыбели — Марселя. Одно и то же патетическое величие у обоих, та же энергия жестов, напряженные до пароксизма мускулы.

Впрочем, мой дорогой и великий Сюарес был совсем иного мнения на этот счет и, в частности, несправедлив к Пюже: «Пюже — слишком марселец и в недостаточной мере фокиец. Он силен в изображении плебса, это своего рода портовый грузчик, некий

Микеланджело без мозгов… Домье стоит между ними двумя, но ближе к Микеланджело…»

Недаром гравер вслед за своим именем ставит важное слово: Sculpsit[19]. Вопреки тому, что могло бы показаться на первый взгляд, между гравюрой и скульптурой больше сходства, чем между гравюрой и живописью. К тому же, у граверов и скульпторов одни и те же инструменты — долото и резец.

Что сказать о литографе, берущемся, подобно скульптору, за камень? Разве не у античных мастеров учился в Лувре основам искусства самоучка Домье? Прежде всего он изучил прекрасные объемы средиземноморской скульптуры: греков, римлян, великих флорентинцев и марсельца Пюже, Домье-литограф, как и Домье-живописец (вспомните его эскиз «Республика 1848 года»), предоставляя Энгру рисовать арабески и арпеджио из линий, пренебрегает контурами и заботится только о массе.

В мастерской Домье в Вальмондуа до сих пор сохранились слепки разных медальонов колонны Траяна, вымазанные льняным маслом.

Домье подходит к литографскому камню именно как скульптор, хотя и наносит свои пылкие видения на холст, при помощи светотени или против света ради создаваемых ими контрастов, чтобы выявить напряжение мускулов, внутреннее состояние человека, поглощенного усилием.

В своем рисунке он исходит из рельефа. Линия прельщает его лишь постольку, поскольку она изгибается: движение — признак жизни.

Кроме того, известно, что почти с самого начала своего творческого пути (ему было всего тридцать шесть лет, но как литограф он уже достиг мастерства) Домье, друживший с великим скульптором Прео, который обучил его этому искусству, с Фешером, Антоненом Муаном, Бари, Жоффруа-Дешомом, Мишелем Паскалем, занимался скульптурой.

Если марионетки «Непроституированной палаты» 1834 года казались вылепленными из глины, то ведь так оно и было на самом деле. И только потом марионеток собрали вместе — словно бы для заклания на уничтожающей литографии «Законодательное чрево».

Моему покойному другу Лагарреку, зятю Эдмона Саго, мы обязаны спасением этих глиняных фигурок, вылепленных и раскрашенных Домье: Лагаррек организовал их отливку в бронзе. К несчастью, некоторые из оригиналов, уже сильно отмеченные временем, погибли при отливке. Но мне, как и Арману Дайо, удалось полюбоваться ими у Поля Филипона, сына основателя «Карикатюр».

Домье рассматривал скульптуру не только как средство достижения физиономического сходства. Благодаря двум замечательным барельефам «Эмигранты», которые было бы правильнее назвать «Исход», мы знаем, что скульптура была для него самоцелью, способом самовыражения, полностью удовлетворявшим его гений.

Какую жестокую актуальность придали «Эмигрантам» и многочисленным этюдам маслом на ту же тему многие недавние события! Вот они — измученные, трагические толпы, спасающиеся от вторжения, преследований, от людской злобы. Мы знаем, что после Июньских дней толпы рабочих, спасаясь от расправы, бежали из Парижа.

Расстановка планов и фигур, могучая красота обнаженных пролетариев, скупые, но страшные детали, все это шествие вперед навстречу неизвестности и надежде… Шествие беглецов, нагруженных тяжелыми тюками, плотная матрона, ведущая двоих своих детей, двое мужчин, несущих больного (или раненого) на носилках, — у одного из них бычья шея, предвосхищающая естественную и мужественную анатомию «Мыслителя»; мать-кормилица с мощной грудью, рыдая, прячет лицо и тянет за собой маленького сына… а позади спешит, спасаясь от преследований, толпа — вся эта картина, пронизанная резкими тенями и залитая светом, говорит, что Домье — во всеоружии мастерства, как Жерико или Роден.

Будь у Домье досуг, не будь он обречен, чтобы жить и кормить свою милую «Дидину», вечно «тащить свою тачку с камнями», а именно, с литографскими, — он мог, он должен был бы стать одним из самых великих наших скульпторов.

Скульптур у Домье немного. Долгое время в их числе называли лишь «Маски 1834», «Ратапуаля» и барельефы «Эмигранты».

Но сейчас, не говоря уже о подделках, о том, что великому человеку приписывают портреты маслом (больше натуральной величины), выполненные Андре Жиллем {212}, «скульптуры» Домье вот-вот наводнят «рынок произведений искусства» (казалось бы, слово «рынок» совсем не вяжется с двумя другими словами).

Началось все это с «Шута-зазывалы» из собрания Маньен; эту скульптуру можно видеть в Дижоне, в Музее Маньена. Помню, однажды Маньен, инспектор финансового контроля, и его сестра представили на суд группы музейных работников, в числе которых были Поль Витри, Гастон Бриер, Жан Гиффре, Поль Жамо и… Раймон Эсколье, статуэтку «Шута-зазывалы», приписываемую Домье. Все, казалось, были удивлены и долго

хранили молчание. В то время о произведениях Домье-скульптора почти никто ничего не знал.

Большую проницательность проявил Арсен Александр, понявший, что скульптурный стиль характерен для всего творчества Домье: «Много раз уже отмечалось, — пишет он по поводу „Портретов-шаржей“, — что эти портреты — создание столько же скульптора, сколько и художника».

Энергия, с какой они выполнены, черты лиц, впалые или, напротив, выступающие, под полным освещением или погруженные в густую тень, сразу же вызывают представление о фигурах, созданных рельефно. На это есть вполне очевидная причина: эти портреты действительно вылеплены как скульптуры или же, во всяком случае, они воспроизводят скульптуры. Поэтому в его литографиях ощущалась вся игра света и тени, столь характерная для рисунка с рельефа. Притом в них было и особое движение и особый цвет; одно не было копией другого — обе работы казались здесь равноправными.

Наш современник Клод Роже-Маркс оказался не менее проницательным, догадавшись о том, что в значительной мере творчество Домье-скульптора нам попросту неизвестно:

«Мы не удивились бы, если бы помимо „Ратапуаля“ и барельефа „Эмигранты“, были открыты еще и другие статуэтки, доказывающие, что Домье, подобно Жерико, подобно Дега, старался удовлетворить свою страсть к изобразительному искусству и вне рисунка и живописи».

Лучший знаток Домье, наш дорогой Жан Ларан, которого никто не мог бы заменить на посту директора в кабинете эстампов, предоставил мне возможность одну за другой изучить в этом кабинете четыре тысячи литографий, созданных несравненным гением Домье. И он не мог не отметить, сколь многим Оноре обязан скульптуре: «Отыскиваемый стиль внезапно выявился на листке, дату которого следует запомнить: это портрет-шарж Шарля Ламета, опубликованный 26 апреля 1832 года… Можно сказать: с этого дня Домье стал, вместе с Бари, самым великим ваятелем форм своего века. Даже если не знать, что он действительно лепил из глины, в нем можно распознать темперамент и ви́дение скульптора. В этом один из секретов его мощи».

Наконец, вот еще одно свидетельство, переданное Арманом Дайо и принадлежащее самому Жоффруа-Дешому: «Домье часто призывал себе на помощь свой совершенно инстинктивный, замечательный талант скульптора, чтобы придать законченность своим работам карандашом. Он лепил тогда за несколько секунд из комка глины фигурки и быстрыми нажатиями пальцев

поразительным образом усиливал характерные черты своих моделей, которые он не хотел рисовать или писать. Изготовив эти маленькие фигурки, он брал карандаш или кисть, ставил перед глиняными моделями мольберт и по ним, с натуры, быстро запечатлевал живой образ. Тем же способом он создал и свою знаменитую гравюру „Законодательное чрево“».

Морису Гобену, чей изысканный вкус я много раз имел счастье оценить, принадлежит честь написания замечательной во всех отношениях книги: «Домье-скульптор» и, главное, честь обнаружения многих фигурок, вылепленных из глины сыном скромного поэта-стекольщика.

Упомянем здесь о «Маске Луи-Филиппа», которую Морис Гобен относит к 1830 или 1831 году. Это портрет, а не шарж. Художник хотел передать в нем, не впадая в карикатуру, насмешливо-добродушное выражение лица, широкого снизу, но узкого вверху. Среди «фигурок» есть одна под названием «Деловой человек». Если обратиться к гравюре на дереве, выполненной для серии «Французы в собственном изображении», там присутствует этот персонаж: не то просто понятой, не то писец судебного исполнителя, приготовившийся составлять протокол. Назовем далее «Денди», — этот персонаж показан в профиль в «Светских комедиантах». Следующий: «Парижский портье» с метлой — его можно узнать на двух литографиях, одна — 1840 года, другая — 1856 года. Далее, «Чтец», которого Марсель Леконт считает более логичным назвать «Суфлер», — ведь это действительно театральный суфлер. «Бонвиван» — этот персонаж фигурирует в литографии из серии «Разводки». Далее — тщеславный «Поэт»: эта фигурка из красноватой терракоты, должно быть, предшествовала литографии (№ 529 по каталогу Луа Дельтейля), датированной 1837 годом, а впоследствии — гравюре на дереве из серии «Физиологии» (1841). Далее, «Кланяющийся адвокат» — тоже терракота. Эта фигурка, несомненно, была использована в акварели, принадлежащей Национальной галерее Виктории, в Мельбурне. Еще одна скульптура — «Ноша» — также терракота: прачка и ее ребенок сильно напоминают персонажей картины того же названия из собрания Уильяма Бэрселя, висящую в галерее Тейт в Лондоне.

Маленькие бюсты, раскрашенные Домье, принадлежали наследникам Филипона, который получил их от самого художника. Морис Легаррек купил их, а Фикс-Массо спас от разрушения. По заказу этого скульптора с бюстов были сняты формы для отливки двадцати пяти экземпляров, выполненной Барбезьеном.

Но Домье принадлежат не только маленькие бюсты. Предполагают также, хоть это и представляется спорным, что он выполнил также статуэтку «Человек в большом парике» или «Людовик XIV» в стиле барокко, правда, с заметным фокийским налетом. У моего друга литейщика Рюдье был такой слепок, и он вызывал оживленные споры. Что стало с этой довольно карикатурной маской, не знаю. Однако помимо этой существуют еще и другие скульптурные произведения, приписываемые Домье.

Точно установлена (тем более, что Союз французских музеев приобрел эту скульптуру для Лувра) аутентичность бюста Домье, выполненного им самим.

«Его можно узнать, — отмечает Морис Гобен, — по великолепному открытому лбу и гордой простоте черт лица, обрамленного бородой. Но особый характер его лицу придают, делая его странным и поразительным, почти лицом фавна, его косящие глаза с острым и темным взглядом. Это глаза художника, занятого работой: правый глаз устремлен на модель — *на самого себя*, — тогда как левый глаз искоса анализирует модель. Эта асимметрия, которую ни один другой скульптор не отмечал в такой степени, придает лицу живое и „пронзительное“ выражение, как сказал Банвиль». Эта работа подтверждает строки Эли Фора {213}: «Человек с таким прекрасным лбом, пронзительными глазами, смелым ртом, широким, как у Рабле, лицом человека, который нажатием умного пальца творит по своему желанию форму, не может не знать, что он король».

Вероятная датировка этого бюста — 1855–1858 годы. Домье приближается к своему пятидесятилетию.

В своей отличной работе об Оноре Домье Жан Адемар показал нам, что в 1868 году в своей мастерской на бульваре Рошешуар великий марселец помышлял уже только о живописи и скульптуре: «Он пишет маслом и еще больше — лепит».

Мы знаем это по воспоминаниям Жюля Лорана, который вместе с живописцем Шарлем Турнемином, бывшим в то время помощником хранителя Люксембургского музея, посетил Домье: «Я посетил его… в его очень скромной мастерской, расположенной под холмом Монмартра. Освещенная слуховым окном, она была довольно беспорядочно завалена не столько рисунками и литографскими камнями, сколько макетами из глины или терракоты. Лепка, а в живописи — величественный проект создания большой картины „Вознесение Девы“ — такова была, — кто бы мог подумать, — навязчивая идея этого газетного карикатуриста».

ОТ ГОСУДАРСТВЕННОГО ПЕРЕВОРОТА ДО СЕДАНА. ПУТЬ К НОЧИ. ВАЛЬМОНДУА

Второе декабря 1851 года стало для Домье роковым днем. Жестоко страдал Домье-республиканец. Домье-полемист, отныне осужденный на пресные иллюстрации «Текущих событий», вынужден смирять свое негодование и душить свой талант. Но помимо этого материальное положение Домье день ото дня становилось все хуже, сковывая свободное творчество художника и самым мучительным образом подрывая его физические силы.

За его великолепные карикатуры в сериях, которые сегодня котируются очень высоко, ему платили из расчета всего пятьдесят франков за рисунок. Этот факт подтверждает следующее письмо заказчикам:

> «Париж, 22 августа 1853 года.
>
> Господа,
>
> Будьте добры прислать мне темы интересующих Вас карикатур с видами мест, которые должны быть изображены, если Вы сочтете это нужным.
>
> Я прошу у вас, редакторов, цену, которую мне платят в „Шаривари“: пятьдесят франков за рисунок.
>
> Если это вам подходит, пожалуйста, сообщите мне, к кому я должен обратиться за камнями.
>
> В ожидании вашего ответа остаюсь
>
> *преданный вам О. Домье.*
>
> *9, набережная Анжу, Париж».*

«Шаривари» никогда не заказывала ему больше восьми шаржей в месяц, что давало ему доход в двадцать луидоров: скромность же Домье была столь велика, что торговцы картин не продавали его работ.

В свое время он иллюстрировал несколько книг: «Старинный и современный Версаль» графа де ла Борд (1841), «Медицинскую Немезиду», сборник сатир Франсуа Фабра, доктора-марсельца (1840), которому замечательные композиции Домье обеспечили бессмертие.

Однако страстный литограф, каким был Домье, лишь бегло прикоснулся к книжной графике — не это было его стихией.

Кроме «Шаривари» более или менее постоянный доход приносили ему «Парижские картинки», печатавшиеся в «Монд иллюстре», и шаржи для «Журналь амюзан». Впрочем, и эти заказы были не очень надежны. С 1862 года Домье-сатирик, столь популярный во времена Июльской монархии, перестал нравиться публике. К этому времени относятся следующие горестные строки Бюрти:

«Домье сейчас в крайне стесненных обстоятельствах. У Жеффруа — дюжина рисунков Домье, которые он продает по пятьдесят франков (и даже по сорок, как показывает одно из писем Домье, хранящееся в семье Жоффруа-Дешома). Рисунки эти сделаны пером и слегка подкрашены. У Домье нет заказов ни на литографии, ни на гравюры. Газеты не хотят больше брать его работы. „Шаривари“ не возобновил с ним договора. „Монд иллюстре“ больше не хочет печатать его серии. „Его гравюры, — сказал мне Шанфлёри, — побуждали некоторых читателей отказываться от подписки“».

Свидетельство Бюрти подтверждает то самое место из письма Теодора Руссо, которое уже цитировалось выше: «Мы знаем от Сансье, что „Шаривари“ вновь пригласил Вас, и хорошо сделала».

Есть и другие свидетельства, которые позволяют нам установить точную дату ухода Домье из «Шаривари», а также узнать, что художник собирался иллюстрировать «Фарсалу» Лукиана и пьесы Аристофана. Вот что писал Бодлер в апреле 1860 года издателю Пуле-Маласси: «Помните о Домье! О свободном Домье, которого „Шаривари“ выставил за дверь в середине месяца, заплатив ему только за две недели вперед! Домье свободен, и у него нет другого занятия, кроме живописи. Подумайте о Фарсале и об Аристофане. Домье нужно подбодрить — завести, как заводят часы. А оба эти замысла возникли у него пятнадцать лет назад. Вот было бы большое и славное дело».

В том же 1860 году Бодлер, с необыкновенным участием относившийся к Домье, писал Луи Мартино:

> «Меня глубоко огорчило, что та часть моей критической статьи, которая пронизана духом абсолютного восхищения нашим другом Домье, Вам не понравилась. Я долго изучал карикатуру. Если Вы опасаетесь (как я понял из Вашего краткого письма), что моя статья не может быть опубликована при режиме Наполеона III и Валевского I{214} (при Фульде ее бы напечатали), *то ее надо попросту снять*».

Следовательно, вопреки утверждениям большинства биографов Домье, дело отнюдь не обстояло так, будто в период 1860–1863 годов он сам отложил в сторону карандаш

журналиста, «чтобы отдаться своей склонности к чистому искусству». Лишившись постоянного заработка, который давала ему карикатура, художник был вынужден обратиться к живописи маслом и в особенности к акварели, чтобы заработать себе на хлеб. Эта версия, вне всякого сомнения, менее лестна, чем первая, да только кому не известно, что истина чаще всего унизительна и горька?

Этот период «чистого искусства», которому мы обязаны появлением стольких живописных работ Домье, был для художника, как о том свидетельствует Бюрти, периодом жестокой нужды.

Простодушный и застенчивый, лишенный, подобно большинству своих друзей, подобно добряку Коро, всяких деловых качеств, Домье совершенно не умел превращать свои картины в товар.

Альбер Вольф рассказывает по этому поводу забавный… и грустный случай:

«Бедняга до того привык к пренебрежительному отношению со стороны людей, именуемых любителями искусства, руководствующихся не хорошим вкусом, а модой, что не решался назначать какую-то цену своим работам: он не котировался на бирже… картин… „Да это же карикатуры!“ — говорил любитель, подобно тому, как великий король при виде творения Тенирса{215} воскликнул: „Уберите этих уродов!“»

Друзья Домье из кожи вон лезли, стараясь пристроить его акварели и картины. Однажды Добиньи рекомендовал Домье американскому торговцу.

— А он дорого продает свои работы? — спросил торговец.

— Очень дорого, — ответил Добиньи.

— Вери уэлл! Пойдем к нему!

На другой день состоялся визит к Домье. Добиньи предупредил своего друга короткой запиской: «Приоденься немного, — писал он ему, — и поставь на мольберт картину, которую ты только что закончил. Не вздумай просить за этот маленький холст меньше пяти тысяч франков».

Американец, которого привел Добиньи, разглядывает картину.

— Сколько? — говорит он.

Домье колеблется: никогда он не посмеет назначить такую цену…

— Сколько? — повторяет американец.

— Пять тысяч франков, — говорит Домье, краснея до слез.

— Покупаю, — говорит американец, — а еще что-нибудь есть у вас?

Нетвердой походкой, не привыкший к таким удачам, художник отправился за другим холстом, куда интереснее первого, и поставил картину на мольберт.

— Сколько? — спросил американец.

Домье смутился: его друг Добиньи не говорил, какую цену удобно назвать для этой второй картины. Предоставленный самому себе, он вконец оробел, и когда американец вторично спросил: «Сколько?» — Домье ответил: «Шестьсот франков».

На что американский торговец с презрением возразил:

— Я ее не возьму. Мне больше нравится другая, за пять тысяч. Я торгую только дорогими картинами.

Американец больше не возвращался: он не хотел иметь дела с художником, который продавал свою картину за какие-то несчастные тридцать луидоров.

Бедному Домье больше никогда не довелось столкнуться с подобными заатлантическими расценками, которыми надолго был ошеломлен.

Что если бы американец вернулся!.. Тяжелые дни в ту пору настали для Домье. Тяжесть эту смягчала лишь непреходящая любовь жены и замечательная стойкость души самого художника. Вопреки всему, он радовался, что сбылась его мечта работать в цвете, наносить на бумагу синий, коричневый, зеленый цвет; накладывать на холст светлые прозрачные слои.

Однако «тащить тележку» становилось все труднее.

В папках грудами лежали непроданные акварели. Положение супругов Домье было весьма критическим. К исходу 1863 года дирекция «Шаривари», поняв наконец, какого рисовальщика она потеряла, спросила Домье, не согласится ли он возобновить свою прежнюю работу в газете.

В ту пору как раз добряк Одино, ученик Коро и отец будущей мадам Леконт де Нуи, автора «Любовной дружбы», привел на Монмартр к Домье двух сестер Моризо{216}, из которых одна впоследствии стала женой Эжена Мане, и уговорил их купить рисунок Оноре.

Домье, к тому времени уже переселившийся с острова Сен-Луи на бульвар Рошешуар, сразу же согласился вернуться в «Шаривари».

В номере от 18 декабря 1863 года «Шаривари» напечатала следующую заметку: «Мы сообщаем с удовлетворением, которое разделят с нами все наши подписчики, что наш давний сотрудник Домье, три года назад оставивший литографию, чтобы заняться исключительно живописью, решил вновь взяться за карандаш, который принес ему столь большой успех. Сегодня мы помещаем

первую литографию Домье и, начиная с этого дня, будем публиковать каждый месяц шесть-восемь литографий этого рисовальщика, обладающего редким даром делать карикатуры истинными произведениями искусства».

По случаю его возвращения в «Шаривари» друзья Домье — литераторы и художники — устроили для него банкет у Шампо, чем он был необыкновенно растроган. В тот день этот прекрасный человек почувствовал, как сильно любят его и ученики и соперники.

Круг его друзей и знакомых разросся. К Добиньи, Жюлю Дюпре, Коро, Жоффруа-Дешому, Жану Жигу, Прео, Жанрону присоединились Булар, Мейссонье, Каррье-Беллез и Каржа, у которого в 1868 году Домье однажды вечером встретил молодого адвоката-южанина, оказавшегося увлекательным рассказчиком. Карикатурист смеялся, как ребенок, слушая «Левретку в корзинке» Огюста де Шатийона, потом долго беседовал с адвокатом в присутствии Лорье и Ранка. Прощаясь, Домье предсказал Каржа:

— У этого молодого человека крепкая голова. Ручаюсь вам, он далеко пойдет. Он кривой, но видит все насквозь!

Спустя полгода защитительная речь в пользу Делеклюза заклеймила империю и одновременно прославила имя Гамбетты — того самого адвоката, с которым Домье познакомился у Каржа.

Домье обрадовался: «А что, — говорил он, — я не ошибся! Я знал, что из него будет толк!»

После этого Домье еще несколько раз встречался с Гамбеттой. В 1878 году в галерее Дюран-Рюэля открылась выставка картин и рисунков художника, Гамбетта был одним из первых ее посетителей. Его привел сюда Жоффруа-Дешом.

Великий оратор задержался у акварелей, изображающих судейских, он внимательно рассматривал фигуру молодого адвоката, высокомерно-бесстрастного, потом перевел взгляд на его толстого и жовиального коллегу.

— Ваш Домье изумителен! — воскликнул Гамбетта. — Он знает всех адвокатов наперечет! Вот господин Икс, вот Игрек, а вон, там, смотрите, господин Зет, такой простодушный на вид, а по сути — коварный, опасный человек. А вот этот — до чего же надутый тип! Да он их всех, как говорится, схватил на лету!..

Жоффруа-Дешом, покачав головой, ответил:

— Домье ни разу даже не видел никого из тех, кого вы только что назвали. Вот уже десять лет, как он не бывал в суде. Но он знает адвокатов лучше, чем они сами знают себя. За сорок лет он изучил основные типы этого сословия. Отсюда — сходство, которое вас так поразило.

Этой репликой скульптора отлично передана суть таланта Оноре Домье, его умение выражать главные черты людей.

В 1878 году Домье, почти совсем слепой, уже не жил в Париже. Покинув бульвар Рошешуар, где он поселился в 1863 году, он сначала жил в доме номер 26 на улице Аббей, затем в доме номер 36 на бульваре Клиши. Но ежегодно, начиная с 1864 года, он проводил солнечные летние месяцы в Вальмондуа у своего друга Жоффруа-Дешома.

В Вальмондуа Жоффруа впервые попал еще в детстве благодаря своему приятелю Добиньи. Друзья приезжали сюда на каникулы, и здесь их с распростертыми объятиями встречали милые люди, супруги Базо — кормилица Добиньи и ее муж.

Когда в 1861 году Жоффруа-Дешом уже достаточно заработал резцом, чтобы купить себе домик, он вспомнил про Вальмондуа своего детства. В нескольких шагах от Соссерона, ручья, орошающего здешние зеленые поля, он приобрел небольшой тенистый участок, построил себе там мастерскую и несколько комнат и пригласил своего милого друга Домье пожаловать к нему в гости.

Сначала Домье приезжал туда, чтобы повидаться с приятелем. С юных лет полюбив парижские улицы, он не собирался их покидать. Но годы брали свое, жизнь становилась все более трудной и горькой и все тяжелей становилось старику «тащить тележку». Все сильнее привлекал художника благостный покой бескрайних цветущих лугов, бесчисленных ручьев, журчащих среди тростников и верб, тополей и бузины, окаймляющих до самого берега Уазы крестьянские дома, крытые фиолетовой черепицей. Незадолго до войны в 1870 году карикатурист снял у папаши Геде, каменщика из Вальмондуа, маленький домик, только что построенный у дороги к Орживо, за Соссероном. В этом домике он умрет.

Домик сохранился и поныне. Долгое время он принадлежал супругам Село, зятю и дочери Жоффруа-Дешома. Расширив тесные жилые комнаты, они в то же время не нарушили внутреннего устройства дома.

Во времена Домье выбеленный известкой фасад дома был менее широк. Рядом с маленькой серой дверью, к которой вели две каменные ступеньки, виднелось только одно окно. Прохладный коридор ведет, как когда-то, в столовую, в былые времена «отделанную» коричневой парусиной; вверху видны балки. Стеклянная дверь выходит в холмистый сад, заросший водосбором и жимолостью.

Выйдя из столовой, попадаешь на узкую винтовую лестницу и по ней поднимаешься в комнату, единственное окно которой

обращено к лугам. Здесь стояла большая деревянная кровать старого мастера. Рядом крохотная комнатка, принадлежавшая мадам Домье.

С улицы калитка, существующая и сейчас, ведет прямо в сад. Достаточно пройти от нее по саду с полсотни шагов, и справа увидишь закрытое остекленное строение — мастерскую художника.

Снимая домик у папаши Геде, Домье оговорил, что ему должны построить это необходимое всякому художнику помещение, и каменщик, хотя и против воли, все же в конце концов сдержал обещание.

Вскоре после окончания первой мировой войны я побывал в этом домике. Мастерская оставалась нетронутой. Благодаря благоговейному отношению к ней хозяев мы нашли ее в том же виде, в каком оставил ее Оноре Домье. Вот его диван красного бархата, о внешнем виде которого так заботливо пеклась мадам Домье, бывшая великолепной хозяйкой.

Вот красное плюшевое кресло Домье, выцветшее от времени. А вот — чтимая всеми — его палитра.

Эта палитра не богата красками. Ведь мы у доброго друга великого Коро, который утверждал, что достаточно знать валеры, чтобы добиться любого эффекта. Потоки желтой охры, красновато-бурые краски, сиены — палитра Ван дер Неера, Эвердингена, Ван-Гойена{217}.

На стене — литография «Гамлет» Делакруа. Добротные эскизы на стекле. Превосходная голова, четко моделированная Домье, прямо на стене. В углу статуэтка-шарж «Луи-Филипп», под ней надпись: «Я всегда получаю с новым удовольствием». Статуэтка возвращает нас к героическим временам «Груши» и Сент-Пелажи.

Здесь, в этой светлой, дышащей покоем мастерской Оноре Домье перенес самое тяжкое испытание для художника — болезнь глаз. С 1873 года он вынужден был отказаться от работы карандашом на литографском камне. И все же с поразительным упорством он продолжал писать кистью и кое-как перебивался на выручку от продажи своих акварелей и при этом еще помогал другим.

На похоронах Домье Каржа сказал, зная, что все подтвердят его слова:

— Если бы все, кому помог этот благородный бедняк, сейчас пришли сюда, скромное здешнее кладбище не могло бы их вместить. Когда надо было помочь человеку, попавшему в беду, Домье отправлял рисунки, акварели, картины на продажу, и вырученные деньги спасали какую-нибудь семью от нищеты.

Милле хорошо знал это: его брат, бедняга Жан-Батист, тщетно искавший работу, чтобы кормить семью, обрел спасителя в лице Домье. Художник уговорил Жоффруа-Дешома взять Жана-Батиста в подручные для работ по реставрации собора Парижской богоматери.

Никто из оставшихся в живых друзей художника не забывал посетить его в Вальмондуа: Булар, Мишель-Паскаль, Жюль Дюпре, Милле, Добиньи, Жоффруа-Дешом — все приходили в сад к Домье потолковать о битвах молодых лет.

Домье, однако, не терял интереса к современности. Точно так же, как когда-то он поощрял начинающего Каржа, так и теперь он рукоплескал пылкому Андре Жиллю, чьи остроумные и проникнутые республиканским духом шаржи восхищали его.

— Отлично, — говорил он, — вот это художник и человек!

Автор «Музы в шляпке» выразил Домье свою признательность и восхищение в следующих звучных стихах:

«И вы, с веселыми морщинами на лбу,
Собрат высоких душ, творя на смех профану,
Под стать Вольтеру и Рабле, Аристофану,
Злодеев ставили к позорному столбу».

Теплыми летними месяцами Домье с женой часто совершали прогулки в Овер: шли красивой, окаймленной акациями дорогой, чтобы провести весь день в семье Добиньи. Возвращались домой уже при луне; сопровождавшая их служанка-эльзаска узнавала, что уже подошли к Вальмондуа по следующей примете: слева от дороги был участок, где разводили шампиньоны, отгороженный обломками штукатурки. При виде этого участка она всякий раз восклицала:

— Ах, матам! Фот кусок масла!

И Домье, еще крепкий, несмотря на годы, с большой головой и могучей шеей, длинной седой и густой шевелюрой, из-под которой от висков полукольцом шла борода, обрамлявшая его лукавое и добродушное лицо, услышав это, начинал хохотать.

«Весной 1868 года, — рассказывал Моро-Нелатон в своей большой книге о Коро, — Добиньи принимал Коро у себя в Овере. Здесь часто бывали соседи, проводившие в Вальмондуа летние месяцы, приятели по набережной Анжу: Булар, Жоффруа-Дешом, Домье. Домье набросал на чистой стене мастерской Дон Кихота, который, казалось, дожидался спутника. Эту вторую фигуру написал Коро.

На этих веселых дружеских сходках папаша Коро был душой общества. Обладая приятным голосом, он охотно распевал за

столом „Туренских любовников“, „Матушку Жанну“ и „Я умею завязывать ленты“».

Иногда Коро ненадолго наведывался в Вальмондуа, к Домье. В сущности, это был некоторым образом его дом.

Когда Домье пришлось окончательно прекратить сотрудничество в «Шаривари», оттого что он почти ничего уже не видел, сама жизнь художника и его жены, при том, что жили они очень скромно, была поставлена под угрозу. Уже за несколько месяцев задолжали квартирную плату папаше Геде, и тот заговорил о выселении. Коро прослышав об этом через Добиньи, купил дом у Геде и в день рождения Домье написал ему следующее милое письмо:

> «Мой старый друг.
>
> У меня был в Вальмондуа, близ Иль-Адама, маленький домик, и я не знаю, зачем он мне. Мне пришла в голову мысль подарить его тебе и, сочтя эту мысль удачной, я оформил ее у нотариуса.
>
> Делаю это не для тебя, а лишь для того, чтобы досадить твоему хозяину.
>
> *Твой Коро».*

«Это была волнующая минута для двух прекрасных сердец», — говорит Жан Жигу. На другой день, когда Коро пришел обедать в Вальмондуа, Домье со слезами на глазах бросился ему на шею: «Ах, Коро, — сказал он, — ты единственный человек, от кого я могу принять такой подарок, не чувствуя унижения!»

Такова версия Жана Жигу. Интересно сопоставить ее с совершенно иным рассказом об этом столь трогательном поступке, описанном биографом Коро — Моро-Нелатоном:

«Домье жил в Вальмондуа в жалком домишке, который был скверным приютом для больного старика. Домохозяин, неаккуратно получая плату, заставлял его мерзнуть в сырых, плохо утепленных стенах. Жалея его, Коро велел на свой счет настлать паркет в комнате и оплатил весь необходимый ремонт. Потом он сказал Добиньи, которому, на правах соседа, было вполне удобно произвести эту операцию: „Теперь нужно избавить нашего молодца от домохозяина. Купи дом. Вот тебе деньги!“ Когда Домье узнал об этом, у него выступили на глазах слезы. Тотчас же он выбрал одну из своих картин, чтобы выразить этим подарком признательность другу. Он полагал, что его „Адвокаты“, с присущим им красноречием, выразят его чувства

Коро лучше, чем он это сделал бы сам, а Коро с восторгом повесил над изголовьем кровати эту картину, радующую его взор и напоминающую ему о совершенном им добром поступке.

Эта картина так и осталась у него перед глазами до последнего часа. Показав ее Жоффруа-Дешому, Коро как-то сказал: „Эта картина мне помогает“».

По этому поводу как не отметить ошибку Камилла Беланже, к тому же отвечающую определенной тенденции. Вот что он написал о Домье: «Вторая империя, запретив „Шаривари“, оппозиционную газету, публиковавшую все работы Домье, чуть не разбила его карьеру. Позднее его постигла новая, непоправимая беда: он потерял зрение и впал бы в крайнюю нужду, если бы это же правительство, забыв о памфлетах и помня только о художнике, не назначило ему скромную пенсию, обеспечившую его по крайней мере хлебом насущным». Вот так, то ли по неведению, то ли по злому умыслу газетный писака пытался бросить пятно на этого великого человека с чистым сердцем.

С каждым днем Домье все больше терял зрение. В 1877 году оно уже возвращалось к нему лишь временами. Республика, за которую великий художник так ревностно сражался, была обязана обеспечить его старость. Государство назначило бывшему заключенному Сент-Пелажи пенсию в размере 2400 франков и сочло, что этого достаточно. Друзья по искусству были иного мнения на этот счет.

1 мая 1878 года Ф. Бюрти с горечью писал в «Репюблик франсэз»: «В секретариат управления искусств было послано письмо с призывом оказать помощь этому почтенному, скромному и обаятельному старику. Однако плоды этого письма были совсем не те, на какие мы надеялись. Назначенное пособие недостойно ни Франции, ни мастера, которому оно предоставлено».

Весной 1878 года друзья художника решили показать широкой публике, какой великолепный художник Оноре Домье, в то же время надеясь помочь этим старому мастеру. В галерее Дюран-Рюэля на улице Пелетье они организовали выставку картин и рисунков Домье.

Виктор Гюго был председателем комитета, Анри Мартен вице-председателем. Далее в комитет вошли: Теодор де Банвиль, Бонвен, Булар, Бюрти, Шанфлёри, Кастаньяри, Жюль Кларети, Бернар и Карл Добиньи, Жюль Дюпре, Жоффруа-Дешом, Адольф Жоффруа, Эрнест Мендрон, Поль Манц, Поль Мерис, Назар, Камилл Пеллетан, Поль де Сен-Виктор, Стейнель, Огюст Вакери, Пьер Верон и даже Эмиль Жирарден, видный публицист, на

которого в начале его деятельности так энергично нападал Домье. Но Жирарден тогда отметил, как писал Жюль Валлес{218}, что «в его сжатых губах пряталась доброта, а в холодных глазах застыли слезы».

Республика, на сторону которой уже перешло столь много народа, казалось, приблизила к автору гравюры «Похороны Лафайета» некоторых из его прежних противников. Вскоре после окончания войны 1870 года Домье, приглашенный к Леону Сэи на собрание художников, писателей, политических деятелей, с удивлением увидел, что к нему направляется с протянутой рукой, лицом, искрящимся марсельским лукавством и хитростью — бывший министр Луи-Филиппа, неоднократно изображенный им на карикатурах, — Тьер. Времена изменились. Оба марсельца обменялись рукопожатием.

Успех выставки Домье был испорчен тремя обстоятельствами: хоронили папу Пия IX; готовилось открытие Всемирной выставки и, наконец, значительную часть публики отвлекла некая севильская студентка{219}…

Правда, непосредственный художественный успех выставки был огромен. В печати с хвалебными статьями о творчестве Домье выступили Бюрти, Поль Фуше, Камилл Пеллетан. В «XIX веке» (18 мая 1878 года) Виолле ле Дюк напечатал хвалебное слово, которое сохранится в памяти потомства: «Домье — народный художник. Домье умел разглядеть в этом мире народа, жизнь которого протекает в полутьме, если не во тьме, все живое, думающее, человечное, а следовательно, и великое для нас, прочих людей. Это не приниженные люди, не сброд, не хвастуны, не пошляки… Это люди: я не нахожу иных слов, чтобы пояснить мою мысль».

Однако похвалы критиков оказалось недостаточно, чтобы привлечь публику. Час широкого народного признания Оноре Домье еще не пробил. Расходы на выставку не были покрыты, и комитету пришлось оплатить счет в 4 тысячи франков.

Сам Домье был вполне удовлетворен художественным успехом выставки. На него грозно надвигались потемки и, казалось бы, южанин Оноре, сын солнечного края, должен был страдать от этого больше чем кто-либо другой. Но поддерживаемый своей верной подругой и друзьями — Жоффруа-Дешомом и сыновьями Добиньи, ежедневно навещавшими его, художник с кротким спокойствием шел навстречу вечной ночи.

Как-то раз, во время прогулки в своем саду, с ним приключился удар. Через два дня, 11 февраля 1879 года, он скончался. Говорили, будто он так и не пришел в сознание. Но у

нас есть свидетельство Адольфа Жоффруа, который вместе с Карлом и Бернаром Добиньи был опорой мадам Домье в этом самом тяжком из всех испытаний.

В последний день жизни Домье лечивший его доктор Ванье из Иль-Адама, думая, что умирающий его не слышит, произнес роковое слово «Конец!». И тут Домье так сильно, так больно стиснул руку Адольфа Жоффруа, что тот потом долго не мог оправиться от этого потрясения. Домье услышал приговор врача.

Он угас в объятиях жены, Карла и Бернара Добиньи.

Старый нераскаявшийся демократ, он просил, чтобы ему устроили чисто гражданские похороны. Местный кюре знал это, и когда Бернар Добиньи пришел к нему за покровом на гроб, тот отказался его выдать. Чтобы не проносить гроб Домье без покрытия по улицам Вальмондуа, пришлось поехать в Париж и там купить похоронный покров.

Когда похороны были отнесены на счет государства, некоторые газеты подняли крик, назвав это разбазариванием государственных средств. Газета «Ле Франсэ», среди прочих, писала: «Мы считаем это беспрецедентным скандалом».

Между тем похороны Домье не разорили Францию. Каждому из носильщиков, несших гроб великого художника от его дома до расположенного неподалеку кладбища, заплатили по три франка. Всего похороны Оноре Домье обошлись стране в двенадцать франков.

Объявление о кончине художника подписали многие его друзья как давних, так и последних лет, желая показать, сколь неизменна любовь к нему его старых боевых соратников.

В четверг 14 февраля, около полудня, на маленькой станции Вальмондуа сошла толпа художников и литераторов.

Тут были Карл и Бернар Добиньи, Жюль Дюпре, Шанфлёри, Франсе, Каржа, Ф. Бюрти, Надар. Длинная процессия потянулась по узкой дороге к деревне: «В этой веренице шагали также представители печати; дамы несли цветы и венки».

У дверей дома покойного стояли Жоффруа-Дешом и его сын Адольф Жоффруа. Наверху, в своей бедной комнатушке, рыдала мадам Домье.

В первой комнате стоял гроб, усыпанный фиалками, камелиями, мимозой, бессмертником. За ним присматривали мальчик и служанка.

В час дня двинулись на кладбище. Четыре человека несли гроб, утопавший под грудой цветов.

За гробом, обнажив головы, шло множество людей. У порога своих низеньких домов стояли жители Вальмондуа, в последний

раз провожая взглядом того, кого они звали «добрым Домье».

Эдмон Базир {220} в «Ле Раппель» от 15 февраля 1879 года очень точно описал последнюю обитель старого мастера: «Кладбище, расположенное на середине склона, уступами спускается вниз по солнечной стороне: здесь хорошо вкушать вечный покой… Не больше полусотни могил с крестами. В самой верхней части кладбища — семейный склеп. Справа и слева не было могил. Домье положили справа.

К его могиле ведут ступеньки, выкопанные в земле. Оттуда взору открывается вся долина, она сужается к Вальмондуа, расширяется к Иль-Адам. Спокойный, величественный светлый пейзаж».

Прежде чем предоставить слово мэру Вальмондуа Берне, который от имени местных жителей произнес речь, пронизанную республиканским духом, Каржа взволнованно поведал присутствующим о Домье — прекрасном человеке и замечательном друге. Затем выступил Шанфлёри, говоривший о несравненном мастерстве художника, которого он сравнил с Аристофаном. Он закончил свою речь следующими словами:

«В Роттердаме, на рыночной площади, можно видеть фигуру старого Эразма{221}, размышляющего о безумии человечества. Завтра вы увидите статую погруженного в раздумье Домье на главной площади Марселя».

Известно, что Марсель, забывчивый город, не осуществил этого предначертания. Несмотря на настояния Бурделя и Карло Рима, столица «дельцов» ни разу не воздала почестей своим гениальным сыновьям. Марселю, помышляющему лишь о материальном, было чуждо все духовное.

Но Оноре Домье теперь покоится не в Вальмондуа, на пологом маленьком кладбище. Согласно желанию, которое он высказал в свое время, останки его 16 апреля 1880 года перенесены на кладбище Пер-Лашез и захоронены рядом с могилами любимых им Коро и Добиньи.

Друзья Домье остались ему верны. У его могилы Этьен Каржа, произнес слова, убедительно говорившие о доброте покойного мастера:

«С любовью Домье к народу может сравниться лишь его щедрость. Этот вечно нуждавшийся художник всегда находил способ одаривать других. Один из старых его друзей, ушедший от нас раньше него, в свое время, восхищаясь его добротой, поведал мне следующую историю, которую я запомнил. „Однажды вечером, поднимаясь по улочке старого Монмартра, мы прошли мимо домов, из которых сочилась нищета. Домье стиснул мою руку и совсем тихо, взволнованным голосом сказал: „Мы можем

утешиться: у нас есть искусство. Но они, что есть у этих несчастных?..“ Потом, еще сильнее сжав мою руку, он, опечаленный мыслями о беспросветной жизни обездоленных людей, тихо поднялся в свою скромную мастерскую“».

ВЕЧНАЯ ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ

Александрина Домье умерла 14 января 1895 года в Иль-Адаме. Она прожила достаточно долго, чтобы увидеть взлет славы Оноре Домье.

Выставка французской карикатуры в 1888 году. Выставка 1889 года. Выставка литографии в 1894 году. Выставка в Школе изящных искусств. Все эти выставки установили непререкаемое превосходство Домье-литографа, карикатуриста и портретиста над другими представителями этого жанра.

Любопытен следующий эпизод, рассказанный превосходным художником-литографом Александром Люнуа. В 1894 году Организационный комитет Выставки литографии направил Люнуа к герцогу Омальскому {222} просить его временно предоставить комитету для этой экспозиции его прекрасную коллекцию работ Шарле и Раффе. Историк рода Конде, увлекавшийся искусством, охотно согласился выполнить эту просьбу при одном условии: ему будет предоставлено право посетить выставку до ее официального открытия. Была достигнута соответствующая договоренность, и в назначенный день герцог в сопровождении Люнуа начал осматривать выставку. В первом зале все прошло хорошо: в нем были только литографии Пигаля и Шарле. Но в следующем зале чичероне вдруг замешкался, что весьма удивило герцога Омальского. Стены были увешаны работами Домье. Перед сыном Луи-Филиппа висели страшные и великие композиции: «Руки прочь», «Похороны Лафайета», «Законодательное чрево», и все это венчала небезызвестная символическая «Груша», снабженная язвительной подписью.

Герцог улыбнулся. Но отважно, будто под неприятельским огнем, он обошел зал, останавливаясь перед самыми знаменитыми литографиями.

— Да, — сказал он наконец, — Домье был великий художник. Главное, он с невероятной легкостью схватывал физиономические особенности. Знаете, в свое время в Тюильри мне с братьями часто случалось потихоньку просматривать «Карикатюр» и «Шаривари». Больше всего нас удивляло — к чему скрывать? — и развлекало то, что Домье, видевший нашего отца, может быть, две или три минуты за всю свою жизнь, когда тот возвращался с эскортом с какого-нибудь торжества, умел схватить на лету позу, выражение лица, даже характерный тик короля, известный нам одним… Разумеется, я не имею в виду аллегорию «Груша», которая недостойна таланта Домье.

Это похвальное слово герцога Омальского делает честь сыну Луи-Филиппа, так же как и беспощадному обличителю бойни на «Улице Транснонен».

Но только через несколько лет после смерти его подруги репутация Домье-живописца, претерпев внезапный взлет, утвердилась, так что, наконец, оправдались суждения критиков и многих дальновидных художников, современников старого мастера. Ведь недаром Т. Рибо произнес пророческие слова: «Уверен, великие творения Домье встанут в один ряд с самыми великими творениями всех времен во славу французского искусства».

Выставка 1890 года окончательно закрепила славу Домье-живописца, и в «Очерках о французской школе» Роже Маркс {223}, сам немало сделавший для этой победы, выразил единодушное мнение, написав: «Ирония его акварелей, изображающих врачей, любителей, судейских — ирония его литографий главенствует над всем. К сожалению, все восхищались только ими, и, за исключением небольшого круга избранных, никто не интересовался картинами Домье. Но вот теперь обнаружилось, что это произведения первостепенной важности, достойные, по силе своего нравственного воздействия, Мольера или Бальзака… Если бы даже единственная заслуга выставки 1900 года состояла в том, что она доказала принадлежность Домье к числу лучших мастеров живописи, то уже одним этим была бы оправдана ее организация».

Весной 1901 года в Школе изящных искусств открылась общая выставка всех работ Домье. На выставке были представлены сокровища из собраний Бюро, Дюран-Рюэля, Эно-Пельтри, Десуша, Лютца, Фейдо, Сарлена. С этого времени никто уже не оспаривал таланта Домье-живописца. Англия, США и в особенности Германия отныне стремились приобрести не только его литографии, но также и акварели и картины маслом. Так, например, холст, который сам Домье уступил торговцу за пять или шесть сотен франков, недавно был продан на аукционе за сто миллионов старых франков (1 000 000 новых франков).

Последняя по времени и наиболее полная выставка произведений Домье состоялась в Лондоне в 1961 году: ее организовал в Музее Тейт «Британский Совет по делам искусства». Великолепен каталог этой выставки с предисловием Габриеля Уайта, Алана Боунесса и К.-Е. Мейсона {224}. Мы с нетерпением ждем каталога, автором которого является такой крупный знаток творчества Домье, как К.-Е. Мейсон.

Лувр приобрел «Воров и осла», «Криспена и Скапена», а затем и «Прачку». Тот самый Лувр, который в 1913 году отказался взять

около тридцати холстов Домье — собрание Поля Бюро: об этом отказе сообщил нам, моему наставнику Гюставу Жеффруа и мне, господин Леприер.

Прискорбной расплатой за славу явилось появление на рынке картин поддельных Домье, конкурирующих с поддельными Коро. К их числу относится приписываемый Домье портрет Шопена, который находился в Версальском музее [225]. Его незадачливый «напарник» — так называемый портрет Домье в Пти-Пале, столь легкомысленно приписанный Коро. Как-то раз Лувр чуть было не купил портрет Мишле, якобы работы Домье, подлинность коего представлялась не менее сомнительной. В самом деле, на Монмартре, а также в Швейцарии давно существуют самые настоящие «фабрики» поддельных Домье.

Что же касается жалкого «Дон Кихота», приобретенного Луи Лушером и преподнесенного Клемансо[226] от имени бывших его министров, то этот поддельный Домье, завещанный его владельцем Лувру, по счастью, не был включен в экспозицию. Его даже не решились послать в провинцию! Правда, Лушер заплатил за этого Домье всего 6 тысяч франков, тогда как подобная картина — подлинная — уже в 1921 году продавалась за 60 тысяч франков!

Если, к стыду Марселя, этот город, вопреки предсказанию Шанфлёри, так и не воздвиг памятника Оноре Домье на какой-либо из самых красивых своих площадей, если Париж, увы, до сих пор не установил бюста на бедной могиле Домье на кладбище Пер-Лашез, то, напротив, маленькая коммуна Вальмондуа показала, что она лучше всех других сознает долг людей перед памятью этого великого человека.

Пятого августа 1900 года здесь, на площади у мэрии, воздвигнут мраморный бюст работы Адольфа Жоффруа. 9 августа 1908 года, по случаю столетия со дня рождения художника, в этом городке, где еще жива память о «папаше Домье», состоялось большое празднество.

Сегодня нет такого поклонника искусства, который бы не был готов благоговейно возложить на могилу Оноре Домье веточку лавра, произросшего на славном берегу Уазы. Уже давно воздано должное заслугам узника Сент-Пелажи; заслугам Домье — скромного пенсионера Республики; заслугам живописца, которым некогда пренебрегли. Анри Марсель с полным на то основанием написал: «Этот человек в настоящее время вошел в число самых крупных художников французской школы». Из высказываний наших критиков о Домье было бы легко составить великолепный сборник. В своей отличной работе Жан Адемар сделал это.

Чтобы кратко выразить сущность Домье-человека и Домье-

художника, достаточно привести лишь малоизвестные — и сколь горестные! — слова другого художника, великого и непреклонного Ж.-Л. Форена[227]: «О, Домье! Он не то, что мы… Он был великодушен и щедр».

ПОСЛЕСЛОВИЕ

«Именно нам, в СССР, дано до конца оценить „явление Домье“ во всем его глубочайшем значении», — писал известный советский критик Яков Тугендхольд в 1928 году. — Домье — мастер воинствующей сатиры, беспощадный разоблачитель буржуазного общества, реалист и бытописатель — был в то же время великим мечтателем, грезившим о наступлении новой эпохи, когда будут воплощены в жизнь светлые идеалы человечества. «Если бы даже Домье не был деятелем трех революций, — продолжал свою мысль Тугендхольд, — то и тогда его искусство не перестало бы быть революционным само по себе — по всему своему мироощущению, по всему своему тонусу. Это искусство — огненный сплав реализма с романтикой, быта с героикой. Это искусство — буря и натиск человеческого духа, рвущегося из оков мещанства»[20].

История изучения творчества Домье в СССР начинается буквально с первых лет Советской власти. Уже в годы гражданской войны и иностранной военной интервенции, когда молодая республика отбивалась от внешнего и внутреннего врага, появилась первая статья о Домье (1918) и альбом его литографий (1920). Какое еще нужно доказательство удивительного созвучия искусства художника революции и борьбы масс? К творчеству Домье обращались ведущие советские искусствоведы: М. В. Алпатов, И. Л. Маца, А. Д. Чегодаев, Н. В. Яворская. Писал о Домье, графике и живописце, и автор этих строк. Тем не менее «явление Домье» не исчерпано и не может быть исчерпано. Творчество художника настолько емко, такие существенные стороны общественной психологии вобрало оно в себя, настолько доступен, универсален изобразительный язык мастера, что к Домье обращается и будет обращаться каждое новое поколение художников, критиков, искусствоведов, как бы равняясь на него.

Домье учит высокой гражданственности, страстной причастности к каждому явлению жизни, высочайшему художественному мастерству. Поэтому выход в свет каждой новой работы о Домье — большая радость для советского читателя.

Переведенная с французского книга Раймона Эсколье «Домье и его мир» справедливо включена издательством «Искусство» в серию «Жизнь в искусстве». Это не научное исследование, а беллетризированный рассказ о жизни и деятельности художника. Писать такого рода работу о Домье необычайно трудно. В отличие от ряда других художников, оставивших богатое эпистолярное наследие, ведших дневники (можно вспомнить хотя

бы Эжена Делакруа или Винцента Ван Гога), Домье был молчальником. Несколько сохранившихся его писем дают не так уже много исследователю, хотя и представляют несомненную ценность, особенно письмо Филиппу Жанрону, посланное из тюрьмы Сент-Пелажи. Остальные письма — это просто короткие записки, отправленные находившейся на отдыхе мадам Домье. Они говорят лишь о нежной привязанности супругов. Рядом с бурными биографиями многих современников Домье, например Гюстава Курбе, жизненный путь Домье выглядит на редкость спокойным. Никаких манифестов, деклараций, никаких или почти никаких достоверных свидетельств активного участия художника в общественной и культурной жизни его времени. Подспорьем для литератора, пишущего об искусстве, является обычно материал периодики — интервью, критические рецензии, хроника, помогающие воскресить окружающую художника среду. Но для изучения Домье и этот источник мало что дает. Почти все критики XIX столетия видели в Домье лишь карикатуриста, чье лицо определялось помещавшимися в газете «Шаривари» литографиями. При этом критики считали карикатуру искусством второго сорта, заслуживающим, в лучшем случае, беглого упоминания. Что касается живописи, которой Домье с каждым годом отдавал все больше и больше творческих сил, то о ней знали лишь самые близкие художнику лица. Когда же несколько живописных работ все же проникало в салоны, они оставались почти незамеченными. Если о них и упоминали, то как о неудачных опытах карикатуриста.

Приступая к написанию книги «Домье и его мир» Эсколье, конечно, прекрасно отдавал себе отчет обо всех этих трудностях. Он уже неоднократно обращался к изучению творчества художника начиная с 1913 года, когда в издательстве Луи Мишо вышла его книга, в 1923 году появилась вторая значительная французская монография о Домье, увидевшая свет после изданной еще в 80-е годы прошлого столетия книги Арсена Александра (Alexandre. A. Daumier. L'homme et l'oeuvre. Paris, 1888). Затем в 1920–1930-е годы и в периодической печати, и в отдельных изданиях, и в «Истории французской живописи XIX века» Эсколье говорил о Домье. Будучи хранителем Дома-музея Виктора Гюго в Париже, Эсколье подготовил выставку «Домье — Гаварни» (1923). Популярному очерку, увидевшему свет в 1965 году, предшествовали, таким образом, серьезные научные публикации. Именно они определили достоверность, доброкачественность всего приводимого автором материала.

Эсколье не дает увлечь себя пылкой фантазии, не придумывает, не измышляет. Факты для него главное, а если нет

фактов, то нет и суждений по этому поводу. Это обстоятельство следует особо подчеркнуть, ибо Эсколье не только, а может быть, и не столько искусствовед, сколько писатель. Его перу принадлежат романы, пьесы, поэтические сочинения, из которых наиболее известен роман «Кантегриль», удостоенный литературной премии «Фемина». В этом отношении Эсколье продолжает идущую еще от XVIII века традицию французского искусствоведения — обращение писателей и поэтов к анализу творчества художников. Правда, и как писатель и как искусствовед Эсколье значительно уступает многим своим предшественникам, среди которых были такие блистательные литераторы и критики, как Дени Дидро, Шарль Бодлер, Эмиль Золя, Гийом Аполлинер.

Отсутствие занимательных подробностей в биографии Домье, скудость фактических сведений автор книги старается компенсировать — и делает это весьма удачно — тщательно подобранными отрывками из воспоминаний знавших Домье людей. Слово получает Бодлер, одним из первых увидевший в Домье величайшего представителя всего современного искусства, а не только карикатуриста. Эсколье приводит отрывки из критических статей Бодлера и посвященные Домье стихи[21]. Рядом с Бодлером звучит более прозаический, спокойный голос Жюля Шанфлёри, романиста, историка искусства, критика, защитника демократического реализма Курбе. Опубликованные уже после смерти Домье воспоминания поэта Теодора де Банвиля содержат описание мастерской Домье и метода его работы. Эсколье обильно цитирует эти воспоминания. Не забыты ни взволнованные письма, присланные художнику знаменитым историком Жюлем Мишле, ни записки друзей, живописцев и графиков: Теодора Руссо, Жана-Франсуа Милле, Анри Монье… Автор книги не пересказывает содержание этих документов. Он просто предоставляет слово знавшим Домье современникам. В их манере писать, тоне, расстановке акцентов оживают Домье и его эпоха.

Значительно помогло Эсколье в его работе и то обстоятельство, что он прекрасно знал Париж XIX века, его общественную и культурную жизнь. И старому и новому Парижу писатель посвятил специальные книги, целые страницы других сочинений. Особенно близок ему романтический Париж, в котором жили его любимые герои: Гюго и Делакруа. В своих описаниях места действия Эсколье бывает даже несколько утомительным. Это сказалось, правда, не столько в рассказе о Париже, сколько о Марселе — родине Домье. Автор вообще преувеличивает, на наш взгляд, значение южного, марсельского

происхождения Домье, придавая ему некое предопределяющее, почти фатальное значение. В этой своей увлеченности южным происхождением автор доходит до того, что объединяет на какой-то момент такие полярные личности, как Домье и Тьер. Оправдать Эсколье может, пожалуй, лишь то обстоятельство, что он сам был уроженцем Прованса и пылал любовью к отчему краю.

Воссозданный на страницах книги облик Домье-человека, скромного, простого, бескомпромиссного, кристально честного, точен и убедителен. К нему нечего добавить. Что касается Домье-художника, о нем хочется сказать кое-что дополнительно.

Начнем с Домье-литографа, хотя эта сторона деятельности мастера освещена в книге наиболее полно, особенно дебют Домье, 1830-е годы, когда формировался его скульптурный, микеланджеловский стиль рисунка. Но манера Домье менялась, на что Эсколье, как нам кажется, обращает недостаточное внимание. Эволюция почерка Домье-рисовальщика заметна уже в литографиях 1840-х годов, и каждый последующий год приносит новые изменения. Вместо четкого контура, отделяющего фигуру от окружающей среды, и объемной светотеневой моделировки появляется извилистая, прерывистая линия, как бы многократно уточняющая свое место на бумаге. Такой рисунок вызывает ощущение вибрации воздушной среды, связывает фигуру с окружающим пространством. Уменьшается значение постепенной моделировки, ей на смену приходит то более густая, то редкая штриховка, воспринимающаяся подчас как пятно. Нет необходимости противопоставлять друг другу раннюю и позднюю манеры Домье, как это делается в некоторых исследованиях. И в том и в другом случае Домье остается великолепным мастером света и тени, в совершенстве владеющим языком черно-белых сочетании.

Почти не уделено внимания в книге Эсколье серии литографий позднего Домье «Осада». Вошедшие в эту серию рисунки вначале печатались в «Шаривари», а затем вышли отдельным альбомом. Если в ранний период Домье сравнительно редко (за исключением, пожалуй, знаменитой «Груши») обращался к аллегории, то со временем символ начал играть большую роль в его творчестве: Республика и Свобода 1848–1851 годов, Франция в конце 1860-х — начале 70-х годов. То Франция предстает в виде старой, измученной женщины, перенесшей долгие годы правления Луи-Наполеона Бонапарта; то она преображается в величавую скорбную мать, оплакивающую своих безвременно погибших сыновей, то Франция сопоставляется с могучим деревом: его крона и ветви сломаны ураганом, но корни крепки, они глубоко уходят в землю и дадут новые всходы. Так

Домье выражает свою веру в народ, его несломленный дух и мужество. Смысл литографии воспринимается по-особому, если вспомнить, что она была исполнена в канун Парижской коммуны 1871 года.

Проблема Домье и Коммуна, кстати, также остается за рамками книги. Конечно, биография Домье не дает для развернутой постановки этой проблемы значительного материала. Домье стареет, зрение его слабеет, газета «Шаривари» перестает выходить. И все же… Имя Домье стоит в списке Исполнительной комиссии Федерации парижских художников, избранной 17 апреля 1871 года. Федерация, возглавляемая Курбе, как известно, активно сотрудничала с Коммуной. Несколько литографий Домье, которые были напечатаны в «Шаривари» до его закрытия, говорят о сочувственном (вопреки общей позиции газеты) отношении художника к первым мероприятиям Коммуны: «Господин Реак», «Вольтер, аплодирующий сожжению гильотины», «Ломбардные квитанции». Примечателен лист «Колесница государства в 1871 году». На рисунке повозка, которую тянут в разные стороны две лошади. Старый безобразный возница в женском платье — Тьер понукает такую же безобразную клячу. Образу Тьера противостоит образ гордой молодой женщины во фригийском колпаке, олицетворяющей Париж. Рисунок ясно говорит о том, на чьей стороне симпатии Домье, — как всегда, сердце художника с дорогой ему революционной столицей, героически борющейся с версальской контрреволюцией. Активно сотрудничавшие с Коммуной политические графики вроде Андре Жилля, Жоржа Пилотеля, Альфреда Саида и других, считали Домье своим учителем, неоднократно подчеркивали, что художник-патриот должен брать с него пример.

Недооценена в книге Эсколье и роль Домье-иллюстратора. Кроме иллюстраций к «Медицинской Немезиде» Ф. Фабра художник принимал участие в иллюстрировании популярных сборников «Французы в своем собственном изображении» (1840–1842), «Большой город» (1842–1843), а также небольших карманного типа книжечек, носивших весьма странно звучащие в наши дни названия: «Физиология рантье», «Физиология привратницы», «Физиология адвоката» и т. д. Называя свои очерки «физиологиями», их авторы хотели показать, что их труд подобен труду естествоиспытателя, с беспощадной правдивостью анализирующего выбранный для наблюдения объект. Только материал для исследования дает не природа, а социальная действительность.

Сороковые годы XIX столетия были яркой страницей в

истории французской книжной иллюстрации. Широко используя нововведение англичанина Бьюика, введшего в употребление торцовую гравюру, художники стали печатать свои рисунки заодно с набором. Рисунки не только иллюстрировали текст, но и украшали его. Особенно больших успехов добились иллюстраторы сборников и отдельных очерков, посвященных современности. «Нельзя не удивляться, — писал В. Г. Белинский, — легкости, игривости и остроумию, с какими французы воспроизводят свою национальную жизнь в юмористических и нравоописательных очерках… В Париже текст и картинки составляют союз двух дарований, взаимно друг другу помогающих… Текст объясняет картинки, а картинки объясняют текст; и то и другое верно отражает в себе действительность»[22].

В самом деле, бывает трудно сказать, кто «ведет» в такого рода изданиях — писатель или художник. Это зависит в первую очередь от их таланта. Домье чаще иллюстрировал очерки довольно второстепенных авторов (за исключением «Физиологии рантье» Оноре де Бальзака и нескольких рисунков к «Парижским тайнам» Эжена Сю). Поэтому его работы почти всегда превосходят по образной выразительности текст. Правда, Домье-иллюстратор, как и Домье-литограф, был весьма независим от текста, никогда не следовал за ним, а творил как бы параллельно, в своем ключе. Успех обеспечивался тем, что художник великолепно знал тот жизненный пласт, среду, о которой писал литератор. Уже в своих социально-бытовых карикатурах он детально изучил мир всех этих парижских обывателей, служащих, дельцов — одним словом, мелких и средних буржуа, которые оживают на страницах иллюстрируемых им книг. Непосредственно связан с серией «Карикатюрана» или «Сто один Робер Макер» и образ этого героя в гравюрах Домье в книге Руссо «Физиология Робера Макера» (1842). О популярности образа даже в конце существования Июльской монархии говорит следующий эпизод. В 1847 году на похоронах одного из министров присутствовала вся правящая верхушка французского общества. Когда траурный кортеж поравнялся с толпой простого народа, послышались насмешливые выкрики: «Сколько Роберов Макеров!»

Иллюстрации к «физиологиям» представляют собой обычно маленькие картинки, исполненные вибрирующей линией. Отсутствие рамки непосредственно связывает рисунок с белым полем листа. Человеческая фигурка вырисовывается на нем как причудливый арабеск, виньетка. Где-нибудь в уголке можно заметить инициалы «H. D.», лишний раз напоминающие о художнике. Но и без этого напоминания руку Домье можно узнать безошибочно — здесь и характерный для художника типаж, и

особая лишь ему присущая мимика лиц и выразительность движений, и сам стиль рисунка, не боящегося преувеличений, заостренности.

Иначе смотрятся иллюстрации к «Французам в своем собственном изображении». Как и другие иллюстраторы сборника, Домье дает перед началом очерка страничный портрет того или иного персонажа, а также обозначает место действия. Такие рисунки более статичны чем иллюстрации к «физиологиям», контур в них четче, а форма кажется тяжеловесней. Можно предположить, о чем, кстати, пишет Эсколье, опираясь на исследование М. Гобена, что, прежде чем приступать к рисункам, художник исполнял глиняные статуэтки героев.

Если Домье-скульптор охарактеризован в книге Эсколье почти исчерпывающе, то Домье-живописцу уделено мало внимания. А Домье был одним из крупнейших мастеров кисти XIX столетия!

Изучение живописи Домье — задача сложная. Как уже говорилось, художник мало экспонировался. Он не имел обыкновения подписывать и датировать свои произведения; он постоянно возвращался к одной и той же теме. Эсколье упоминает о фальшивых Домье, которые, как и фальшивые Коро, стали появляться на художественном рынке уже во второй половине XIX века. Их число все увеличивалось по мере возрастания известности художника. Близкое по времени изготовление подделок, использование таких же, как у Домье, холстов и красок еще более затрудняет атрибуцию. А обращение художника к одним и тем же мотивам делает вполне вероятным существование еще одной или нескольких работ того же плана.

Первыми обратились к научной систематизации живописного наследия Домье немецкие исследователи. Сначала Эрих Клоссовский (Klossowski E. H. Daumier. München, 1908. Книга выдержала четыре издания), а затем Эдуард Фукс (Fuchs E. Der Maler Daumier. München, 1927–1930). В составленные ими каталоги, особенно в объемистый фолиант Фукса, попало немало фальшивых Домье, что было отмечено последующими исследователями. Существенной вехой на пути изучения живописи мастера стала опубликованная в 1954 году монография французского искусствоведа Жана Адемара (Adhemar J. Honoré Daumier. Paris). Вначале в серии статей, а затем в книге, Адемар предложил датировать картины Домье на основе их стилистического сопоставления с литографиями. Метод этот оказался плодотворным, и ряд предложенных Адемаром датировок сейчас общепризнан. Однако иные вызывают

возражения, оставляя поле деятельности для других искусствоведов открытым. В 1960-е годы одним из ведущих зарубежных исследователей творчества Домье стал К.-Е. Мейсон. В 1961 году вместе со своими коллегами он устроил интереснейшую выставку Домье в Лондоне, а в конце 1960-х годов опубликовал двухтомный каталог живописи, акварелей и рисунков Домье (Maison К. Е. Honoré Daumier. Catalogue raisonné of the paintings, watercolours and drowings, t. I, 1967; t. II,1968), сделав еще одну попытку датировать и атрибуировать спорные работы художника. Но и в этом капитальном труде многое спорно. Тем не менее в историографию творчества художника был внесен новый вклад, продвинувший вперед «домьеристику».

Главный герой живописи Домье, как и в графике, человек. В его творчестве проблема человека приобретает сконцентрированное, можно даже сказать, самодовлеющее значение. Природа, предметы, интерьер не интересуют художника, они появляются лишь постольку, поскольку они связаны с человеком, несут на себе отпечаток его деятельности. Но пафос графика Домье — это пафос отрицания; пафос же Домье-живописца — пафос утверждения. Именно в живописи художник находит своих положительных героев, отдает свои симпатии простым трудовым людям: прачкам, бурлакам, малярам, погонщикам лошадей, пассажирам вагонов третьего класса. Он восторженно смотрит на несущую в себе революционный заряд толпу, любуется склонившимся над папкой с эстампами коллекционером, странствует вместе с рыцарем Печального Образа Дон Кихотом. Рядом с исполненными героики фигурами появляются те, кто несет на себе трагическую печать времени: бредущие по опаленной земле изгои, странствующие комедианты, циркачи, певцы. И в этой же галерее те, кто пришел в живопись из графики Домье, — исполненные театральности и фальши адвокаты и судьи.

Персонажи Домье — его современники, причем понятие современности распространяется и на такого, казалось бы, далекого от эпохи Домье героя, как Дон Кихот. Многие искусствоведы обращали внимание на необычность, нестандартность трактовки образа Дон Кихота в живописи и акварелях Домье. Его произведения меньше всего иллюстрации, связанные с какими-либо страницами книги. Почти все время варьируется один и тот же мотив — по безлюдной, дикой местности едут всадники. Дон Кихот восседает на тощем Россинанте, зрительно сливаясь с ним в одно костистое, напоминающее иероглиф целое. Санчо Панса с трудом поспевает за ним на своем осле. Чаще впереди Дон Кихот, но иногда рыцарь

и оруженосец меняются местами и тогда на авансцене оказывается тяжелый, подчеркнуто материальный Санчо. Домье использует холсты и деревянные дощечки разных форматов, поворачивает их вертикально и горизонтально, его колорит то светлеет, то насыщается густой рыже-коричневой тональностью, широкие сочные пятна сменяются острым рисующим мазком, но неизменной остается ситуация: по пустынной, лишенной растительности земле двигаются два вечных странника. Всегда в пути, всегда неподалеку друг от друга, но не рядом, а отдаленные паузой, пустотой. Что хотел сказать Домье своими Дон Кихотами? Ведь исполнял он их в основном для себя, лишь однажды осмелившись послать один из вариантов в салон! Пророчески звучат слова, сказанные по этому поводу выдающимся французским скульптором XX века Антуаном Бурделем, работавшим над бюстом Домье: «Домье видел себя (быть может, и не подозревая об этом), живописуя святого рыцаря. Он лепил из красочного теста Санчо, который говорил в нем каждый день… Но рыцарь Печального Образа тотчас же появлялся снова, овладевал его воображением и смешивал краски на палитре»[23]. Чутьем художника Бурдель правильно уловил в Дон Кихотах очень личные, автобиографические черты. Дон Кихот и Санчо Панса представляли для Домье два полюса, две стороны человеческого и прежде всего его собственного «я», в котором высокое соседствовало с обыденным, а серьезное со смешным. Каждый из героев глубоко симпатичен Домье и вместе с тем он над каждым чуть подтрунивает, иронизирует над ним. Подобно самоотверженному рыцарю, борющемуся за свою идею, Домье, верный идеалам Демократии и Свободы, становится на их защиту по первому зову. И так же как герой Сервантеса, Домье убеждается в тщетности своих усилии, и опять-таки, как знаменитый рыцарь, он не отступается от мечты, идеала. Ведь он подобен Санчо, уверенно стоящему на земле, как бы вбирающему ее живительные соки. И на каждый новый призыв художник отвечает движением вперед, всегда вперед, к цели. Так герой XVI столетия превращается в современника Домье, становится изобразительным воплощением его мыслей и чувств. И не только его, но и лучших людей его поколения.

«Надо быть человеком своего времени», — любил говорить Домье. Эта современность и в выборе тем, и в подходе к ним, во всем изобразительном языке Домье. В художественном произведении всегда живет душа его создателя, и не так уж много найдется художников, бесстрастно регистрирующих факты действительности. Но позиция Домье в этом отношении особая, отличная от его современников — его присутствие не только

подразумевается. Оно проявляется повсюду, ибо художник не скрывается за своим героем, но перевоплощается в него. Вместе с восставшими он проходит по улицам, он чувствует тяжесть узла прачки, он кричит с подмостков ярмарочного балагана, зазывая прохожих. И каждый раз полное перевоплощение, полная самоотдача. Не потому ли Домье был таким молчальником в жизни, что отдавал всего себя без остатка искусству?

Как же представлял себе Домье роль искусства в современном обществе? К этой проблеме он подходит с нескольких точек зрения. Первый аспект — искусство и народ. Во многих произведениях, показывающих театр или прохожих перед витриной, Домье говорил о тяге народа к искусству. Достаточно взглянуть на посетителей галерки или пешеходов около уличной экспозиции — они вытягивают шеи, приподнимаются на носки, поддерживают друг друга. Они хотят все увидеть, узнать. Однако народ лишен возможности постоянного контакта с прекрасным. Он вынужден довольствоваться уличной витриной или случайным дешевым билетом в театр. В его распоряжении иное искусство — искусство бродячих акробатов, певцов, циркачей. Кочуя из города в город, они располагаются со своими балаганами прямо на улицах и площадях, они находятся в гуще толпы, в гуще жизни. Но это искусство обескровленное, лишенное души, радости. И не потому, что бродячие актеры бездарны — их просто сломала жизнь, превратившая их в париев искусства, париев общества. Поражающие в их образах душевная скорбь, тоска, отчаяние тем более тягостны, что они прикрыты маской смеха, трюкачеством, шуткой. Привычным движением отбивают руки старого комедианта барабанную дробь, а глаза смотрят на зрителя с немым укором; широко раскрыт кричащий рот зазывалы, но кажется, что звучит не веселый призыв, а крик отчаяния, в заученных, нарочитых жестах бродячих актеров чувствуется обессиленность и исступленность. Чем стало искусство в руках этих обездоленных — средством заработать кусок хлеба, получить подачку! Странствующих комедиантов Домье можно сравнить со старым клоуном Бодлера из одноименного стихотворения. Среди шума и криков балагана он чувствует себя бесконечно одиноким, никому не нужным. Аплодировавшая ему толпа равнодушно проходит мимо. В цикле «Комедиантов» художник уже больше интересуется самим актером, чем публикой, зрителями.

С картинами вроде «Посетителей галерки» или «Прохожие перед витриной» соседствуют в творчестве Домье произведения, где изображена публика партера или коллекционеры. Это избранные. Нельзя забыть, например, собирателя, созерцающего в

тиши кабинета только что приобретенную статуэтку. На лице его застыло радостно-удивленное выражение. Но это не радость от созерцания красоты, а, скорее, удовлетворенность, что эта красота принадлежит ему, и только ему. Так проблема «искусство — жизнь» получает у Домье многоплановое, социально заостренное звучание.

В то же время коллекционеры Домье — это не только себялюбивые собственники. Художник создает и второй, близкий ему образ любителя искусств. Один или с несколькими такими же, как он, одержимыми страстью к искусству чудаками, он может подолгу разглядывать эстампы, неторопливо перебирать содержимое огромных папок с рисунками и гравюрами, часами созерцать какую-либо картину. В лице такого коллекционера нет ничего от алчного собственника, оно исполнено высокой духовности, своеобразного свечения. Среди буржуазного общества, охваченного деловым ажиотажем, коллекционеры Домье кажутся несколько странными, одинокими. Исполненные благородных стремлений, но робкие, неуверенные в себе, они ищут прибежища в искусстве. Можно ли их назвать положительными героями Домье? Думается, что да. Они выступают как ценители духовных сокровищ, сохраняющие среди окружающей пошлости высокий светоч интеллектуальности.

Этой неуверенности, какой-то романтической исключительности нет в других героях Домье — людях из народа. Художник обращает внимание на их связь с жизнью, с конкретной социальной средой. Источник творчества Домье — летописца жизни парижских тружеников — наблюдения за столичными улицами, даже не улицами, а набережными, потому что действие большинства жанровых полотен Домье происходит у воды. Резко подавшись вперед, тянет лямку бурлак; погоняя лошадей, спускаются к реке возницы; грациозно приподняв юбку, осторожно входит в воду юная купальщица; и, наконец, поднимаются и спускаются к Сене парижские прачки… Парижская прачка — одна из главных героинь Домье. В ней столько же достоинства, как в аллегорической фигуре «Республики 1848 года». Она человечна и добра, что проявляется прежде всего в заботе о семенящем рядом, придерживаясь за ее платье, ребенке. В прачке есть одержимость и целеустремленность восставших и баррикадных борцов, особенно ощутимые в тех работах, где прачка показана преодолевающей пространство, идущей навстречу ветру. И, конечно же, в прачках Домье есть усталость, бесконечная, многолетняя усталость простой женщины, изо дня в день несущей на своих плечах и бремя труда и семейные хлопоты.

Домье по-прежнему пишет на небольших холстах и дощечках,

но его картины легко представить себе в виде настенных росписей, настолько они монументальны. Образы лишены бытовизма, трактованы обобщенно, силуэты фигур отчетливо выступают на фоне более светлого лаконичного пейзажа, все элементы картины ритмически соотнесены друг с другом. Самая известная среди «Прачек» Домье — луврская «Прачка» — поражает своей масштабностью, неторопливой размеренностью движений.

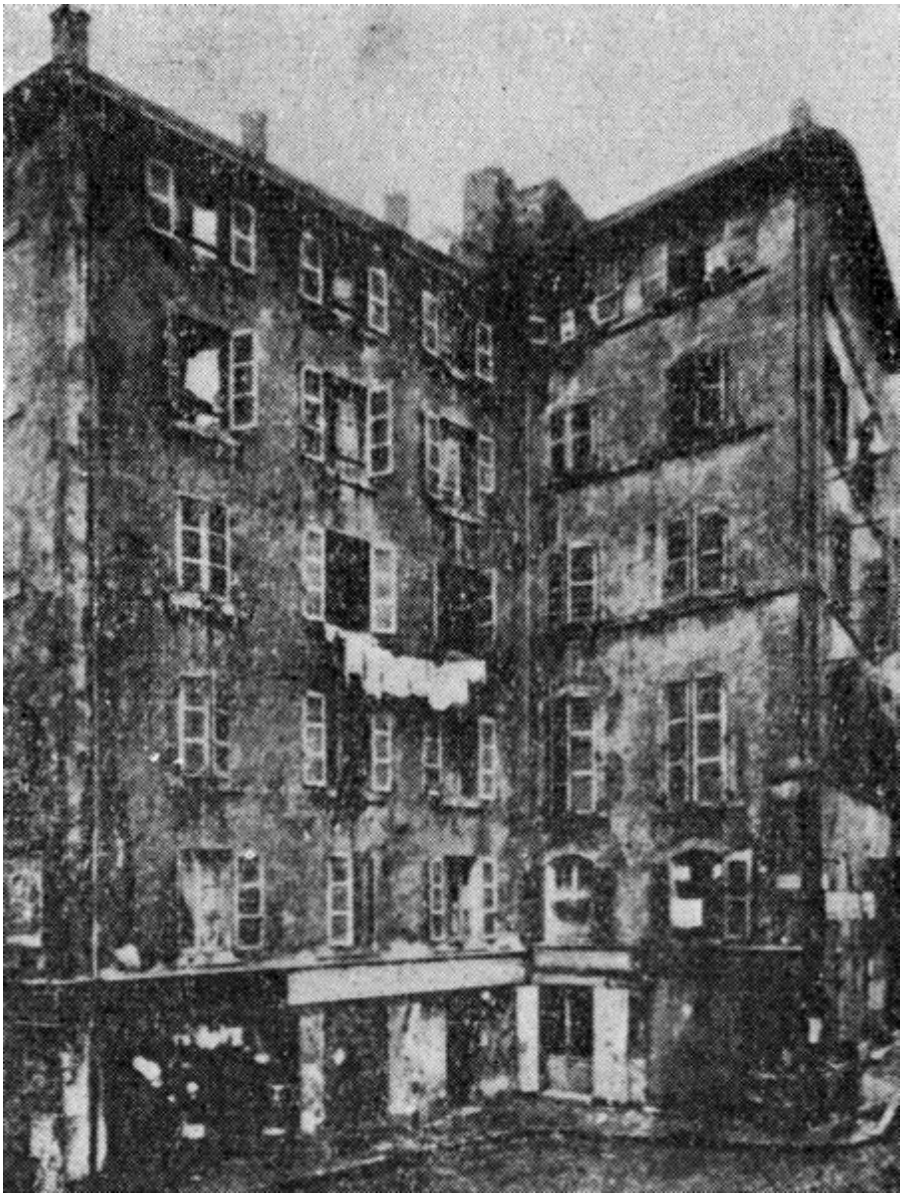
Ситуация меняется, когда Домье изображает не одну-две фигуры, а толпу, особенно в дни революционных потрясений. Лучшая из картин революционного цикла «Восстание» может быть сопоставлена с песней, поэмой. Все в ней дано как бы мимоходом, походя, без уточнений и описательности — какие-то лица, поднятая рука, смело срезанные краем холста фигуры, выхваченные из полумрака светлые волосы и белая рубашка, несколько всплесков оранжевого и красного на темном коричневом фоне… И зритель уже захвачен настолько, что представляет себя частью этой толпы, стремительно втягивается во внутреннее пространство картины, становится соучастником происходящего. Преувеличения, деформация, присущие графике Домье, смело используются им и в живописи, но эти приемы не просто переносятся из одного вида искусства в другой, а качественно переосмысляются. Они служат не для выявления негативных черт, а для усиления выразительности образа, подчеркивания движения. Нарушение внешнего правдоподобия делается во имя внутренней правды, концентрированной передачи жизни.

Живопись Домье нередко рассматривается в зарубежной искусствоведческой литературе как антитеза его графике. В литографиях художника видят непосредственное отражение действительности, в самом Домье — борца с общественными пороками. Что касается живописи, то Домье называют служителем «чистого искусства», далеким от перипетий современного бытия. Нет ничего ошибочнее такого рода противопоставления, и отрадно отметить, что Эсколье не пошел по этому пути. Не только в сценах революционного цикла, но во всех живописных произведениях мастера ощущается живая связь с его временем. Домье-живописец показал борьбу своих современников за свободу и демократию, их жизнь и труд, их радости и печали. Ближе других французских художников он подошел к революционному осмыслению действительности средствами искусства.

Н. Калитина.

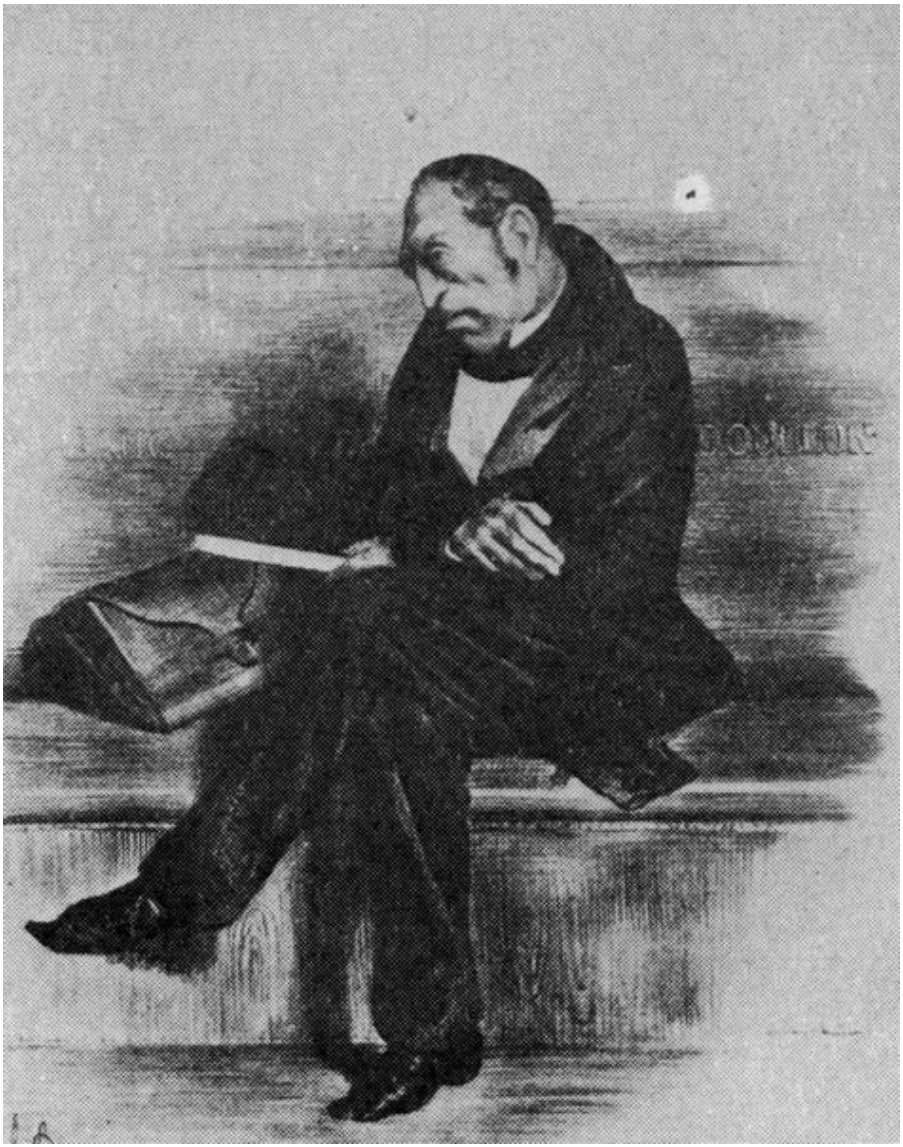
ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Фешер. Портрет молодого Домье. 1847.

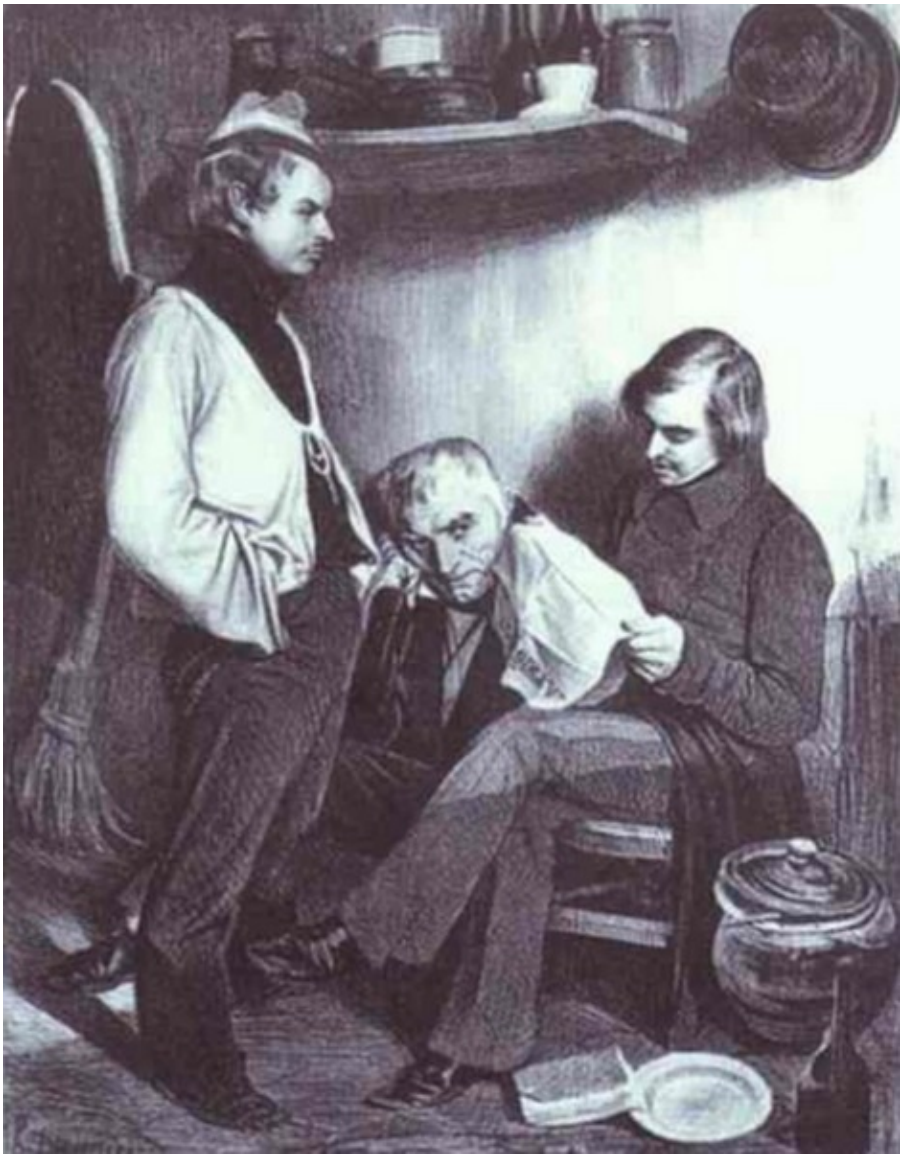


2. Дом в Марселе, где родился Домье.

3. Литограф. 1830–1834. Частное собрание.



4. Гизо. Ок. 1832. Литография.

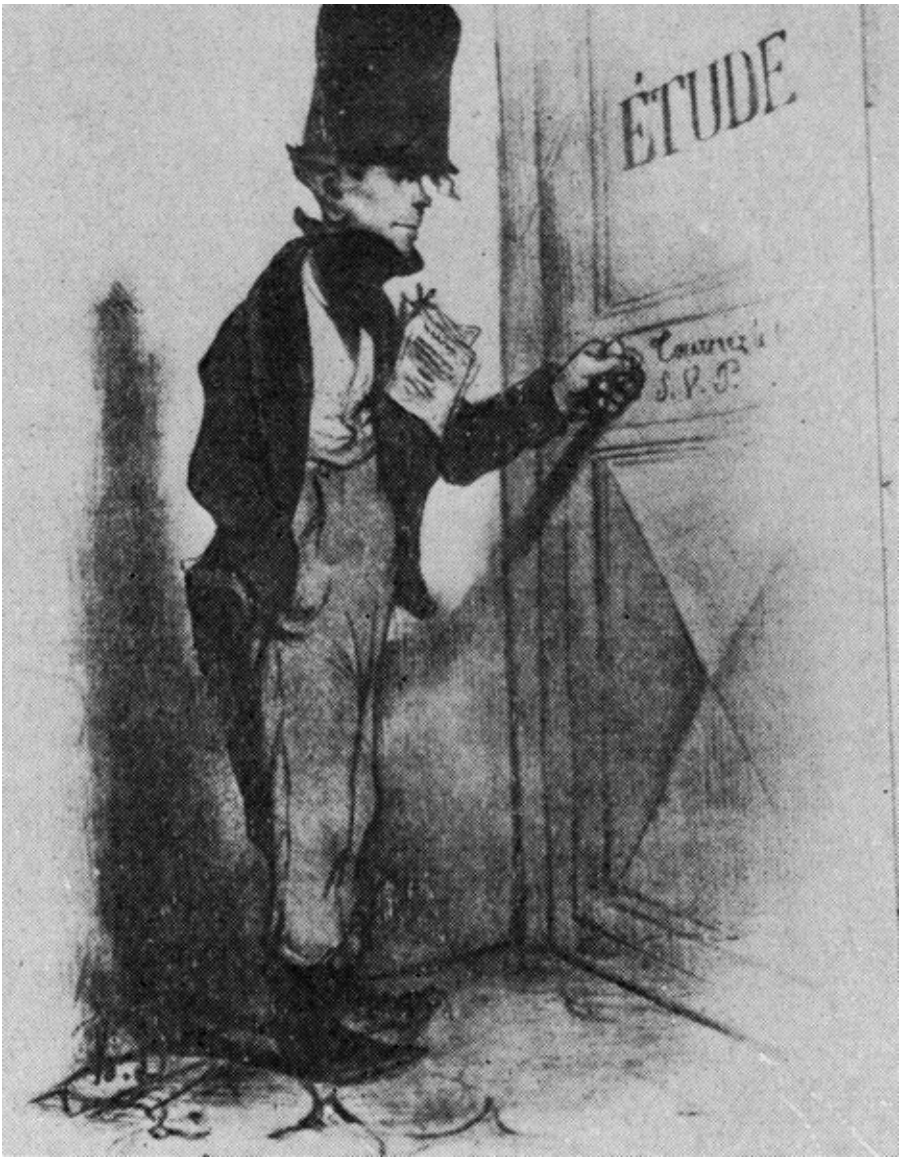


5. Воспоминание о Сент-Пелажи. 1833. Литография.

6. Улица Транснонен. 1834. Литография.

7. Похороны Лафайета. 1834. Литография.

8. Законодательное чрево. 1834. Литография.

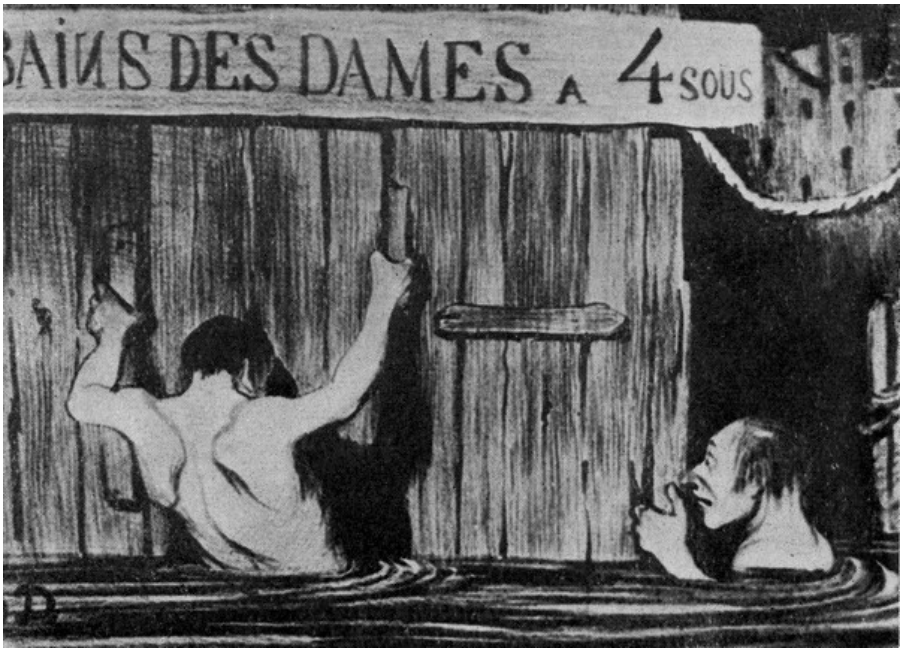


9. Маленький клерк. 1835. Литография.

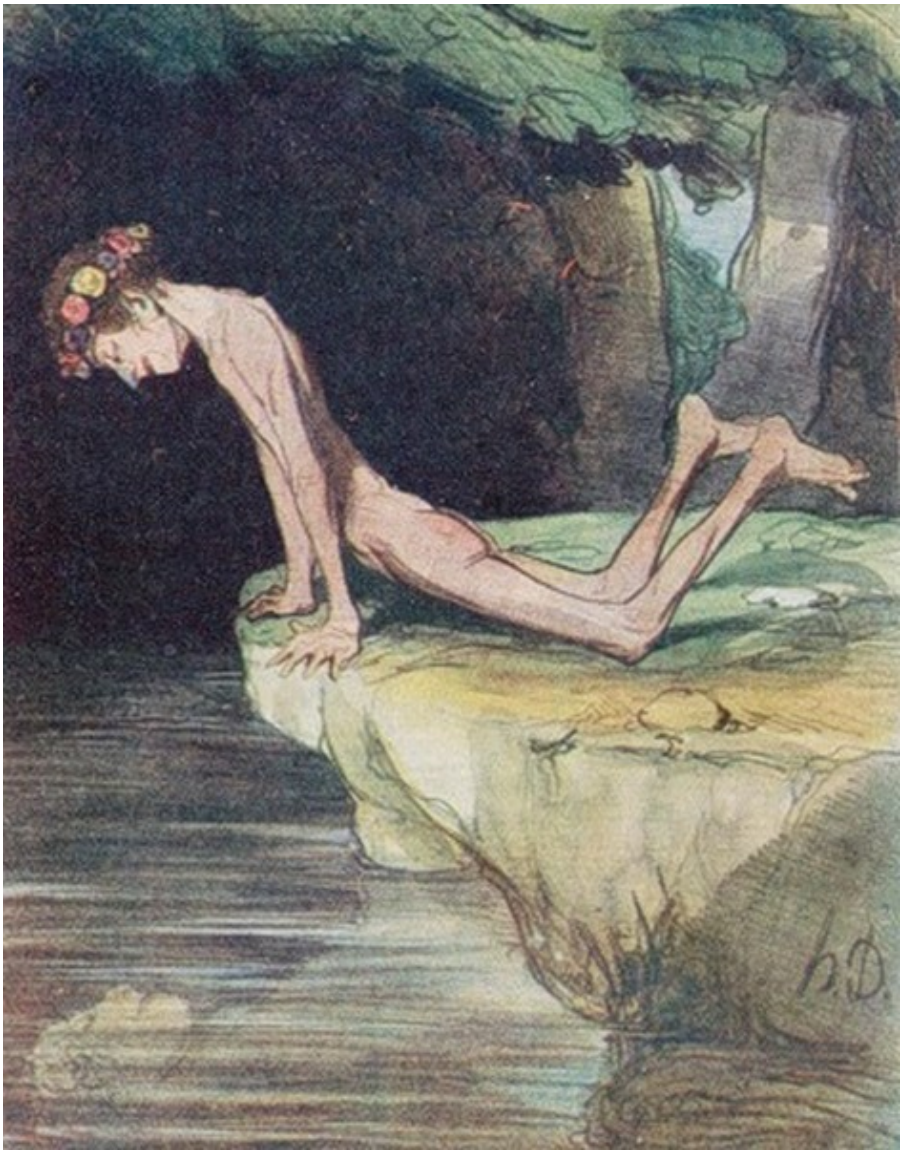
10. Робер Макер. 1837. Литография.

11. Любопытные. 1839. Литография.

12. Парижские типы. Обоняние. 1839. Литография.



13. Купальщики. 1840. Литография.



14. Прекрасный Нарцисс. 1842. Литография.

15. Восстание. Ок. 1848. Бывшее собрание Герстенберга.

16. Эмигранты. Бронза. 1848–1849. Вашингтон, Национальная галерея.

17. Домье. Автопортрет. Бронза. 1855–1860. Париж, Национальная библиотека.

18. Ратапуаль. Бронза. 1850. Вашингтон, Национальная галерея.

19–22. Парламентарии. Берлин, Национальная галерея художеств.

19. Ганнерон

20. Фульшерон

21. Жан Шарль Персиль

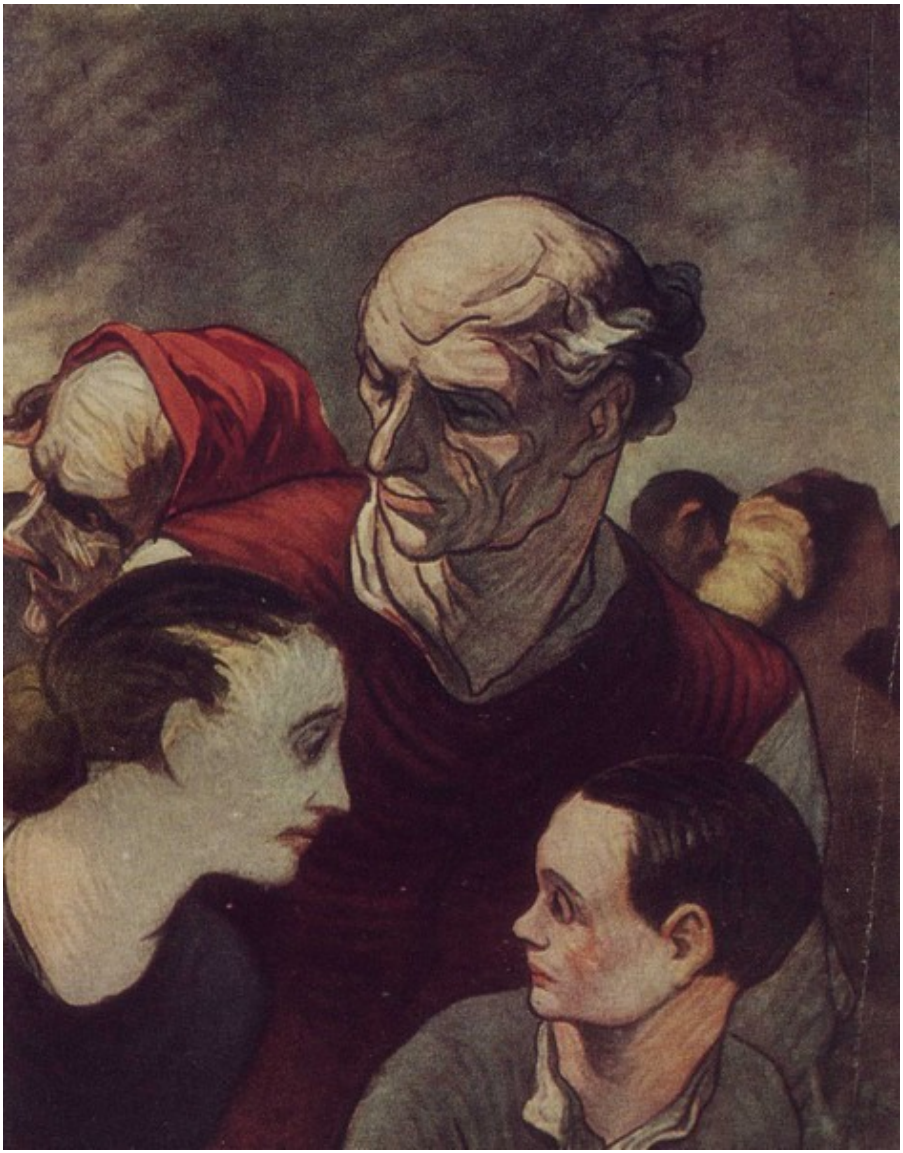
22. Жак Лефебр

23. Отдых клоунов. Ок. 1848. Нью-Йорк, частное собрание.

24. Ноша. Терракота. Ок. 1855. Балтимора, Вальтерс галерея искусств.

25. Пейзаж с большим деревом. Лавис. Ок. 1852–1856. Частное собрание.

26. «Хотим Варавву!». Ок. 1848. Эссен, Фолькванг-музеум.

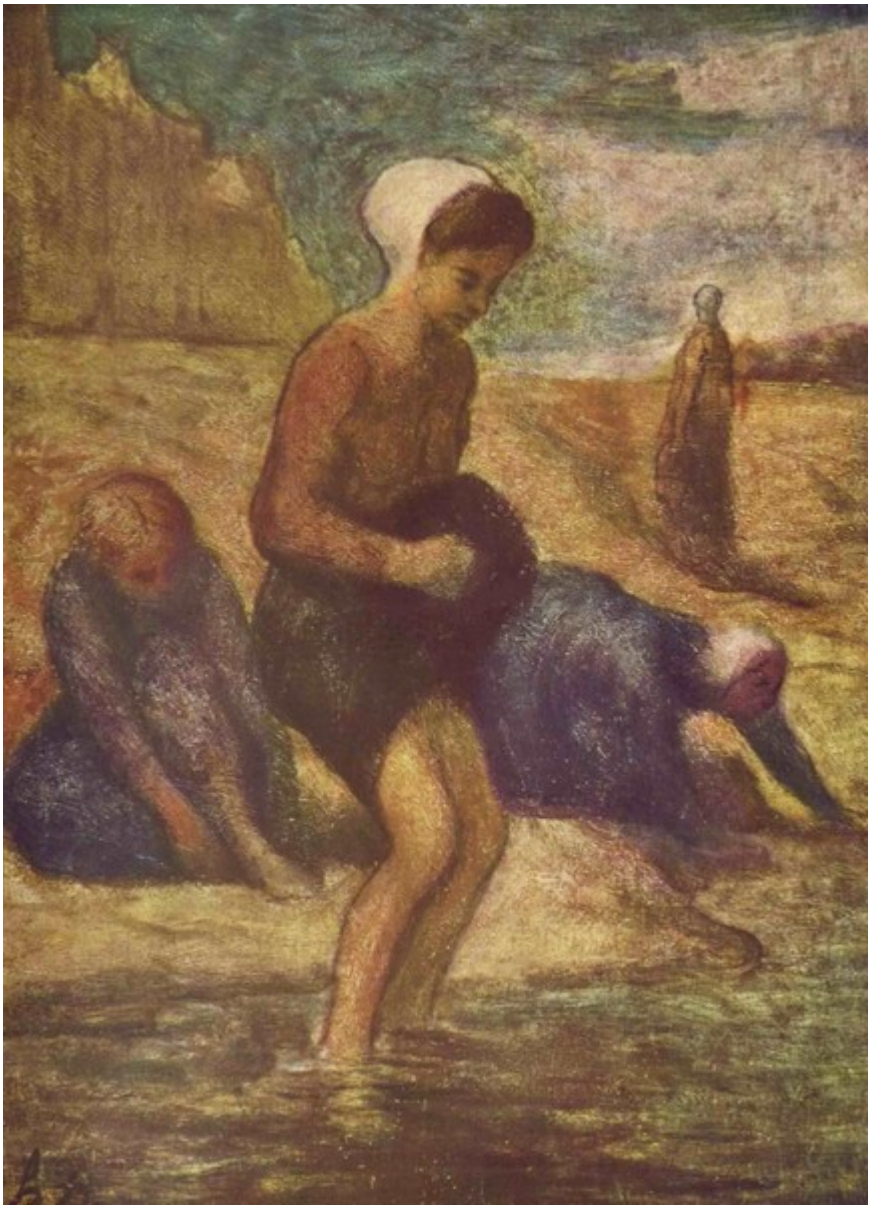


27. Семья на баррикаде. Ок. 1848. Прага, музей.

28. Коро за работой в Виль-д'Авре. Акварель. Ок. 1854–1856. Нью-Йорк, Метрополитен-музеум.

29. Группа среди деревьев. Ок. 1852. Частное собрание.

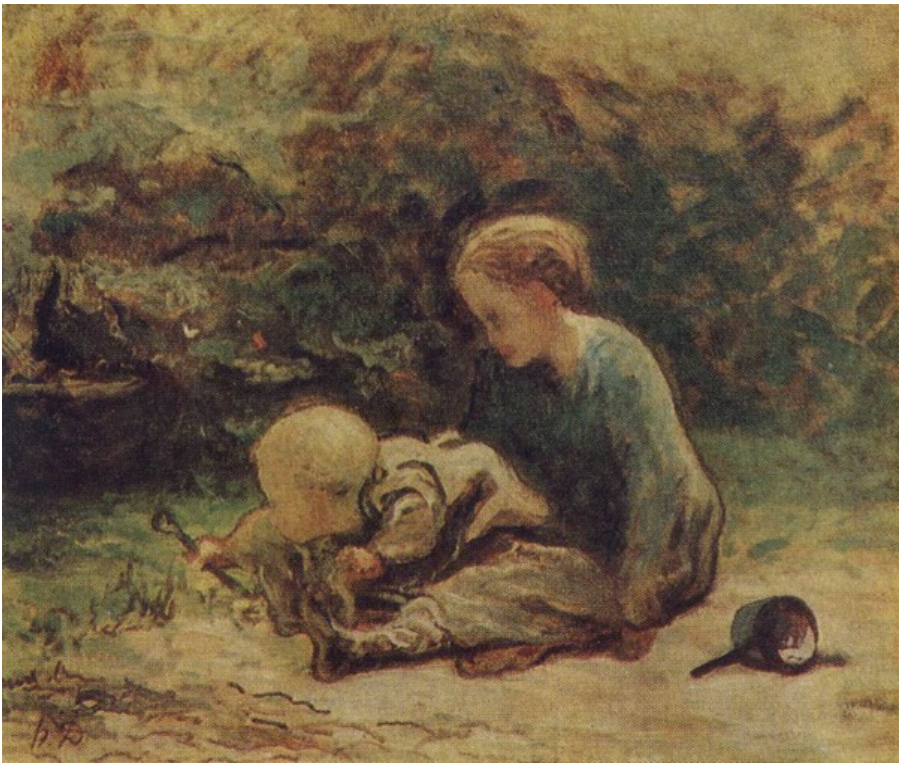
30. Дуэт. Ок. 1856–1860. Амстердам, Штедель-музеум.



31. Купальщица. Ок. 1855–1856. Частное собрание.

32. При закрытых дверях. Гуаш. Ок. 1856. Копенгаген, Государственный музей искусств.

33. Суп. Перо, лавис. Ок. 1850. Париж, Лувр.



34. Дети. Ок. 1855. Нью-Йорк, коллекция Мюнстербергер.

35. Прачка. Ок. 1860–1862. Париж, Лувр.

36. Адвокат. Черный карандаш, перо, акварель. Ок. 1860. Вашингтон, Галерея искусств Коркоран.

37. Адвокат. Лавис. Ок. 1865. Роттердам, музей Бойманс.

38. Беседа. Ок. 1858. Гаага, музей Месдаг.

39. Секрет. Ок. 1860. Частное собрание.

40. Криспен и Скапен. Ок. 1860. Париж, Лувр.

41. Ложа. Акварель. Ок. 1860–1865. Частное собрание.

42. В баре. 1862. Литография.

43. Вагон третьего класса. Ок. 1855–1860. Бостон, коллекция Бакалар.

44. Художник в своей мастерской. Перо, лавис, акварель. Ок. 1863–1866. Частное собрание.

45. Художник перед мольбертом. Ок. 1863–1866. Вашингтон, частное собрание.

46. Добрые друзья. Перо, мел, карандаш, гуашь, акварель. Ок. 1865. Балтимора, Мериленд-институт.

47. Любители. Акварель. Ок. 1856–1865. Монреаль, Музей изящных искусств.

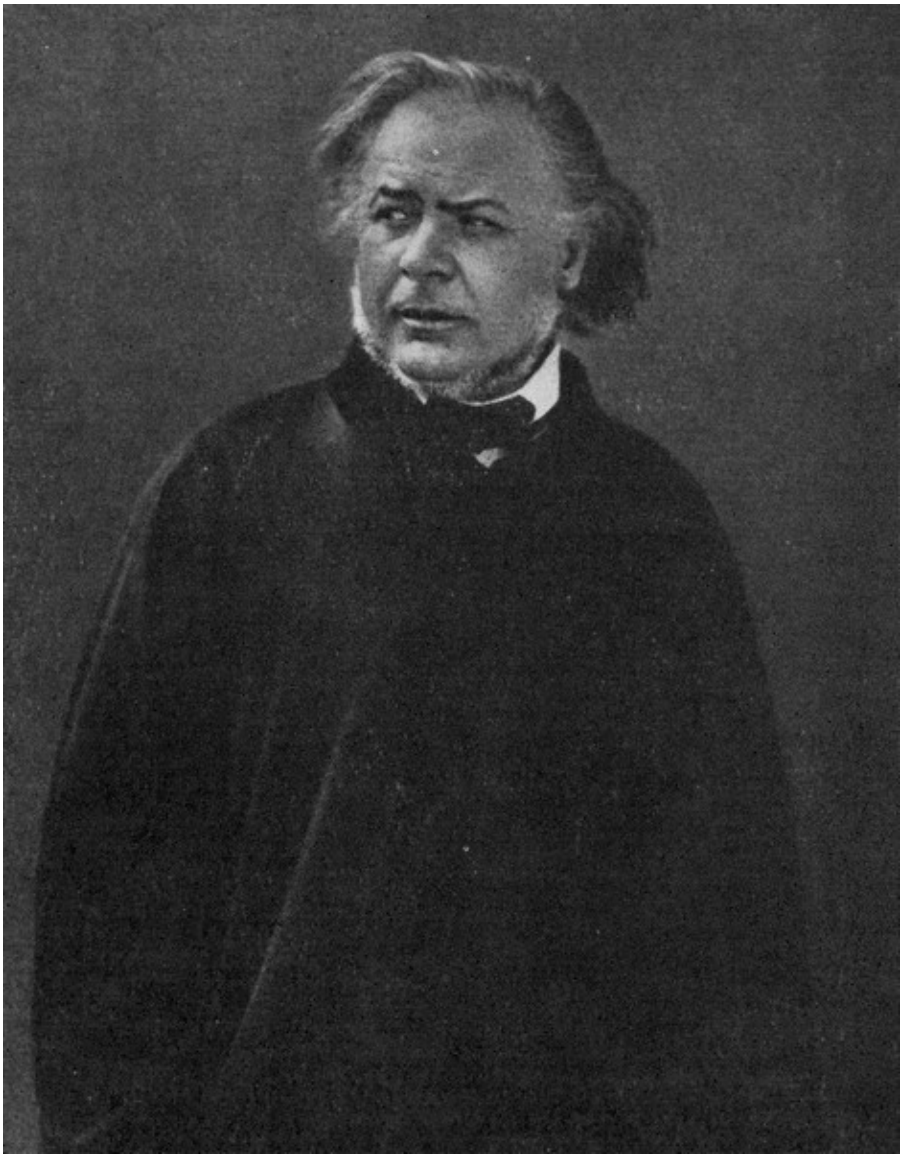
48. Любитель. Акварель. 1865. Нью-Йорк, Метрополитен-музеум.

49. Перед литографией Раффе. Акварель. Ок. 1865. Париж, Лувр, Кабинет рисунков.

50. Парад странствующих артистов. Ок. 1860. Частное собрание,

51. Дон Кихот. Ок. 1868. Мюнхен, Новая Пинакотека.

52. Дон Кихот и мертвый мул. Ок. 1867–1868. Частное собрание.



53. Домье. Ок. 1865. Фото Надара.

notes

Примечания

1

Daumier Jean-Baptiste. Les Veilles poétiques. Paris, 1823.

2

Blanc Louis. Histoire de Dix ans. Introduction. Paris. Gamier.

3

Blanc Louis. Histoir de Dix ans. Introduction. Paris. Gamier.

4

См.: «Charivari», 14 Mars. 1838.

Sitven A. Sainte-Pélagie. Paris, Lebigre-Duquesne, éditeur.

«Цветы зла». М., «Наука», 1970. Пер. В. Левика.

De Banville Théodore. Mes souvenirs. Paris, Fasquelle, éditeur.

Geffroy G. Daumier. — «Revue de l’Art ancien et modem», 1901.

Chennevières Ph. de. Souvenirs d’un directeur des Beaux-Arts.

Champfleury. Histoire de la caricature moderne, Dentu, éditeur.

11

De Banville Théodore. Mes souvenirs. Paris, Fasquelle, éditeur.

De Banville Théodore. Mes souvenirs. Paris, Fasquelle, éditeur.

Baudelair Ch. Curiosités ésthétiques. Calmann-Lévy, éditeur.

14

Шутка построена на каламбуре. В разговорной французской речи слово «тираж» означает не только тираж газеты, но и tirer — тянуть — прием карманных воров.

15

De Banville Théodore. Mes souvenirs. Paris, Fasquelle, éditeur.

Champfleury. Histoire de la Caricature modem. Dentu, éditeur.

17

De Banville Théodore. Mes souvenirs. Paris, Fasquelle, éduteur.

18

Жоффруа Сент-Илер пропагандировал потребление конины. В 1847–1848 годах в Париже устраивались специальные банкеты гпппофагов, на которых ели конину.

Изваял *(латин.)*.

20

Тугендхольд Я. Художественная культура Запада. М., 1928, с. 6.

21

На русском языке стихотворение Бодлера о Домье существует во многих переводах: А. А. Панова [1907], А. Альвинга [1908], Л. Л. Кобылинского [1908], П. Г. Антокольского [1965], В. В. Левика [1970].

22

Белинский В. Г. Физиология вивёра. — Полн. собр. соч., т. 8. Спб., 1907, с. 221.

Daumier. Arts et livres de Provence. Marcelle, 19.48, p. 15.

Комментарии

1

Сюарес Андре (Ив Скантрель) (1866–1953) — французский прозаик и поэт, автор очерков о писателях и музыкантах, отмеченных печатью мистицизма.

2

Робер Макер — собирательный образ авантюриста и дельца, созданный в годы Июльской монархии на сцене актером Фредериком Леметром, в изобразительном искусстве — Оноре Домье.

3

В 1860 году Л. Н. Толстой совершил вторую заграничную поездку, во время которой он изучал состояние народного образования на Западе. Иер — небольшой городок и острова в районе Тулона.

4

Мик Грасс, Рим Карло, Бийу Жозеф, Шерпен Жан — французские искусствоведы, помещавшие в различных периодических изданиях в 1920–1940-е годы статьи о творчестве Домье.

5

Вряд ли можно согласиться с тем, что «милая Дидина», жена Домье, отвлекала художника от «образов „Улицы Трансноненˮ». Все творчество художника вплоть до последних лет опровергает это утверждение.

6

Руссо Жан-Жак (1712–1778) — выдающийся французский писатель, философ, представитель Просвещения. Его произведения: «Эмиль» (1762), «Новая Элоиза» (1761), «Исповедь» (издана посмертно в 1782–1789 гг.) оказали большое влияние на французскую интеллигенцию в XIX веке.

7

Дюпен Аврора (1804–1876) — девичья фамилия Авроры Дюдеван, писавшей под псевдонимом Жорж Санд.

8

Кондильяк Этьен (1715–1780) — философ, глава сенсуалистской школы XVIII века.

Делиль Жак (1738–1813) — аббат, поэт, известный главным образом своими переводам римского поэта Вергилия.

Расин Жан (1639–1699) — великий французский поэт и драматург, представитель классицизма. «Береника» (1670) — трагедия Расина.

9

Сент-Реаль Сезар (1639–1692) — французский историк и литератор. «Дон Карлос» — историческая повесть, сюжет которой был использован Шиллером.

10

Ламартин де Альфонс (1790–1869) — поэт, писатель, политический деятель, дипломат. В 1848 году возглавил Временное правительство.

11

Бурбоны — представители королевской семьи, вернувшиеся во Францию в 1814 году, после падения Империи Наполеона. Во главе реставрированного режима встал брат казненного во время революции 1789–1794 годов короля — Людовик XVIII.

12

Монтескью Фезансак Франсуа (1756–1832) — французский государственный деятель, ревностный сторонник Июльской монархии.

13

Гизо Франсуа Пьер Гийом (1787–1874) — французский политический деятель, буржуазный историк. В годы Июльской монархии — депутат Палаты, занимал различные министерские посты; с 1840 года — глава Кабинета министров.

14

Менье Константен (1831–1905) — выдающийся бельгийский скульптор и живописец, автор композиций из жизни рабочих.

15

Имеется в виду *Жак-Луи Давид* (1748–1825) — выдающийся французский живописец конца XVIII — начала XIX века, способствовавший своим творчеством возрождению классицизма. Насаждавшиеся им художественные принципы превратились со временем в мертвую, холодную догму.

16

Зенефельдер Алоиз (1772–1834) — изобретатель литографии. Много путешествовал по странам Европы, пропагандируя свое изобретение.

17

Прюдон Пьер (1758–1823) — французский живописец, одним из первых стал практиковать литографию.

Изабе Жан-Батист (1767–1855) — французский живописец, ученик Давида, исполнял литографии для издания «Живописные и романтические путешествия по старой Франции».

18

Жерико Теодор (1791–1824) — выдающийся французский живописец, занимался литографией. Наиболее значительная серия — «Большая английская сюита» (1821).

Бонингтон Паркс Ричард (1801–1828) — английский живописец, литограф, много работавший во Франции.

Делакруа Эжен (1799–1863) — великий французский живописец, глава романтической школы живописи, обращался к литографии; в частности, создал литографии к «Фаусту» Гёте (1827), «Гамлету» Шекспира (1843).

19

Верне Орас (1789–1863) — французский живописец, прославившийся своими помпезными батальными картинами.

Шарле Никола-Туссен (1792–1846) — французский литограф, получивший известность главным образом своими рисунками из жизни наполеоновских солдат.

20

Бушо Анри — французский искусствовед, автор одной из первых «Историй литографии» (1895).

21

Пигаль Эдмон-Жан (1798–1872), *Травьес Жозеф* (1804–1859), *Монье Анри* (1805–1877), *Гранвиль* (псевдоним Жана-Иньяса Жерара) (1803–1847) — французские карикатуристы, бытописатели нравов, после Июльской революции активно работали в области политической карикатуры.

22

Карл X — французский король из династии Бурбонов, вступил на престол в 1824 году после смерти Людовика XVIII; был свергнут Июльской революцией 1830 года.

23

Декан Александр-Габриель (1803–1860) — французский живописец. Прославился картинами на восточные темы. В начале 1830-х годов успешно работал как политический карикатурист.

24

Академия Будена — частная студия, так же как и Академия Сюисса, которую тоже посещал Домье, где можно было за недорогую плату работать с натуры.

25

Прео Огюст (1809–1879) — скульптор романтического направления. Широкую известность благодаря литографии Домье получил его барельеф «Парии». Эсколье явно преувеличивает, назвав Прео «самым крупным скульптором-романтиком». Вне всякого сомнения, пальма первенства в скульптуре принадлежала автору «Марсельезы» Франсуа Рюду (1784–1855).

26

Жанрон Филипп-Огюст (1809–1877) — активный республиканец, живописец, график; в написанных в 1830–1840-е годы картинах показывал социальные контрасты современного общества.

27

Рикур Ахилл — французский журналист, театральный деятель первой половины XIX века. Основатель журнала «Артист».

28

Понсар Франсуа (1814–1867) — французский драматург. Показанная в 1843 году трагедия «Лукреция» имела шумный успех в театре «Одеон».

29

«*Артист*» — журнал, начавший выходить с 1831 года, сыгравший значительную роль в развитии французской литературы, искусства, художественной критики. После Рикура с 1843 года директором журнала стал Арсен Уссен.

30

«*Силуэт*» — журнал, выходивший с 1829 года. После революции 1830 года помещал карикатуры на Карла X, членов его правительства, иезуитов.

31

Меттерних Клеменс (1773–1859) — австрийский государственный деятель, дипломат; с 1809 года — министр иностранных дел Австрии, фактический глава правительства. С 1821 по 1848 год — канцлер.

32

Полиньяк Огюст-Жюль-Арман (1780–1847) — французский политический деятель, яркий клерикал. С 1829 года — премьер-министр, инициатор реакционных ордонансов, борьба против которых дала толчок к подъему революционного движения, вылившемуся в Июльскую революцию.

33

Вийель Жозеф — французский государственный деятель, возглавлявший в годы Реставрации группу крайних роялистов в Палате. С 1821 по 1828 год был председателем Кабинета министров.

34

Бёньо Жак-Клод — французский политический деятель, был министром в правительстве Людовика XVIII.

35

Легитимисты — сторонники свергнутой революцией 1830 года монархии Бурбонов.

36

Араго Этьен, Бастид, Кавеньяк Годфруа — сторонники республики, активно выступали против Июльской монархии в 1830-е годы.

37

«*Порядок вещей*» — в связи с подавлением царской Россией польского восстания 1831 года маршал Себастьяни произнес в Палате фразу: «…порядок царствует в Варшаве». Журналисты и карикатуристы широко использовали эту фразу во всех случаях, когда речь шла о разгроме революционного движения. С их легкой руки проводимую правительством политику стали именовать «порядком вещей».

38

Бодлер Шарль (1821–1867) — выдающийся французский поэт, автор «Цветов зла» (1857). Бодлер был одним из самых проницательных художественных критиков, его перу принадлежат статьи «О природе смеха» (1855) и «Некоторые французские и иностранные карикатуристы» (1857).

39

«*Рассуждения о неравенстве*», «*Общественный договор*» — сочинения Ж.-Ж. Руссо.

40

Талейран Шарль-Морис (1754–1838) — выдающийся французский дипломат, политический деятель. В годы Великой Французской революции был членом Учредительного собрания, затем служил Директории, Наполеону, Людовику XVIII, Луи-Филиппу.

41

Виньи де Альфред (1797–1863) — французский поэт, представитель романтизма.

42

В декабре 1830 года начался суд над бывшими министрами Карла X. По этому поводу в Париже происходили волнения, достигшие апогея 22 числа.

43

Гро Жан-Антуан (1771–1835) — французский живописец, ученик Давида. После отъезда в эмиграцию Давид поручил ему свою мастерскую.

44

Шанфлёри Жюль (1821–1889) — французский писатель, художественный критик, автор книг по истории карикатуры.

45

Доре Гюстав (1833–1883) — французский график, иллюстратор и карикатурист.

Жоанно Альфред (1800–1837) и *Тони* (1803–1852) — французские иллюстраторы романтического направления; иллюстрировали произведения Сервантеса, Вальтера Скотта, Байрона, Мольера.

Гаварни Поль (Гийом-Сюльпис Шевалье) (1804–1866) — французский график, на протяжении многих лет выступал бок о бок с Домье на страницах «Шаривари».

Шам (де Ное) (1819–1884) — французский карикатурист, сотрудник «Шаривари», занимал в газете правую позицию.

47

Бенжамен (Рубо) (1811–1847) — карикатурист, сотрудник журналов «Карикатюр» и «Шаривари» (1830–1838).

«*Живописные путешествия*» («Живописные и романтические путешествия по старой Франции») — многотомное издание барона Тейлора, начавшее выходить с 1820 года. Среди художников — сотрудников Тейлора — были Бонингтон, Изабе, С. Нантейль и многие другие.

49

Великий французский писатель Оноре де Бальзак (1799–1850) публиковал в различных журналах и, в частности, в «Карикатюр» небольшие рассказы, очерки, бытовые зарисовки.

50

Денуайе Луи (1802–1868) — французский писатель, водевилист, активный сотрудник «Карикатюр» и «Шаривари». Наиболее известное его произведение «Приключения Жана-Поля Шоппара» (1836).

51

Майе — собирательный карикатурный образ циничного горбуна, созданный в 1820-е годы Травьесом.

52

Раффе Огюст (1804–1860) — французский график, один из создателей «наполеоновской эпопеи» в искусстве. В начале творческого пути успешно работал в области карикатуры.

53

Лами Эжен (1800–1890) — французский график и живописец, показывавший нравы и моды своего времени.

54

Тьер Адольф (1797–1877) — французский государственный деятель, историк. Активно содействовал установлению Июльской монархии, был членом Палаты депутатов, занимал различные министерские посты. В годы Второй республики был руководителем монархической «партии порядка». В 1871 году был избран реакционным Национальным собранием главой исполнительной власти. Заключив унизительный для Франции мир с Пруссией, возглавил наступление реакции на демократические силы. После восстания 18 марта 1871 года бежал в Версаль и начал гражданскую войну против Коммуны, проявил особую жестокость при ее разгроме. Стал президентом Третьей республики. В своих многочисленных карикатурах Домье не уставал разоблачать Тьера на протяжении всей его политической карьеры.

55

Шарантон — городок неподалеку от Парижа, где находилась психиатрическая больница.

Сульт Никола-Жан — маршал Наполеона, при Луи-Филиппе в 1830-е годы был военным министром, затем министром иностранных дел.

Ламет Шарль — старейший депутат Палаты, служивший ранее режиму Реставрации. Произнесенные им в Палате слова: «Эмигрировать не значит дезертировать» — давали обильную пищу карикатуристам.

57

Ламенне де Фелисите-Робер (1782–1854) — французский публицист и философ, один из главных проповедников «христианского социализма». Его исполненная псевдореволюционной демагогии книга «Слова верующего» (1834) и ряд других сочинений давали повод для преследований Ламенне.

58

«*Котидьен*», *«Курье де л'Эроп», «Революсьон», «Газетт де Франс»,* «*Трибюн*», *«Курье франсэ»* — газеты, занимавшие антиправительственную позицию, за что подвергались преследованиям. Их политическая ориентация была различной — от республиканизма до легитимизма.

59

Марраст Арман — французский журналист, с 1841 года главный редактор органа буржуазных республиканцев — газеты «Насьональ». В дальнейшем — активный политический деятель Второй республики (1848–1852).

60

Карлисты — сторонники короля Карла X, свергнутого в 1830 году.

61

Гуап — лентяй, лодырь, бродяга — шутливое прозвище данное друзьями Домье.

Каба́ Никола-Луи (1812–1893) — французский пейзажист.

Юэ Поль (1803–1869) — французский пейзажист, близкий романтикам.

63

Кератри Огюст-Илларион — французский писатель, политический деятель первой половины XIX века.

64

Дюпен Андре — политический деятель, адвокат, активно поддерживал Июльскую монархию, председатель Палаты депутатов (1832–1839).

65

Себастиани Орас — маршал Франции, министр иностранных дел в период Реставрации, член Палаты депутатов в годы Июльской монархии.

Руайе-Коллар Пьер-Поль — французский философ-экономист и политический деятель первой половины XIX века.

67

Великий французский драматург Мольер (1622–1673) во многих комедиях, в частности в «Лекаре поневоле», «Мнимом больном», изображал врачей-шарлатанов, в руках которых фигурировал неизменный клистир.

68

Мортье Эдуард-Адольф-Казимир — маршал, участник наполеоновских походов. После Реставрации поддерживал Бурбонов, в период «Ста дней» — Наполеона, после 1830 года — Луи-Филиппа. Республиканцы не могли простить Мортье измену республиканским идеалам: молодой Мортье участвовал в революционных войнах конца XVIII века.

69

Герцог Орлеанский, принц Жуанвильский — сыновья короля Луи-Филиппа (1773–1850).

70

Бюжо Тома-Робер — маршал, участник наполеоновских походов, в 1830 году поддержал Луи-Филиппа. В 1832 году был назначен комендантом крепости Блэй, куда была заключена невестка короля Карла X, пытавшаяся поднять в Вандее мятеж против Луи-Филиппа.

71

Минье Франсуа-Огюст-Мари (1796–1884) — французский буржуазный историк либерального направления. Накануне Июльской революции основал вместе с Тьером и А. Каррелем оппозиционную режиму Реставрации газету «Насьональ».

Каррель Арман — французский журналист. После Июльской революции 1830 года главный редактор газеты «Насьональ».

72

Фавр Жюль — французский адвокат, политический деятель. Был министром иностранных дел в правительстве «Национальной обороны» в 1870 году, а затем в правительстве Тьера в 1871 году.

73

Александр Арсен — французский критик, искусствовед, писавший в конце XIX — начале XX века; автор первой монографии о Домье (1888).

Сент-Бёв Шарль-Огюстен (1804–1869) — известный французский литературный критик.

75

Ледрю-Роллен Александр-Огюст — французский политический деятель середины XIX века, мелкобуржуазный республиканец. После февральской революции 1848 года занимал во Временном правительстве пост министра внутренних дел.

Лафайет Мари-Жозеф-Поль — деятель французской буржуазной революции 1789–1794 годов и революции 1830 года, способствовал приходу к власти Луи-Филиппа. В молодости участвовал в войне американских колонии за независимость.

77

Пеллетан Эжен-Пьер-Камилл (1813–1884) — французский художественный критик и политический деятель.

Фиески Джузеппе — итальянец, один из организаторов покушения на Луи-Филиппа в 1835 году. Был казнен.

Уилки Дэвид (1785–1841) — английский живописец, автор жанровых картин из жизни простых людей.

Гранэ Франсуа-Мариус (1775–1849) — французский живописец, ученик Давида, писал интерьеры, в которые нередко помещал жанровые сцены.

80

Филипп Эгалитэ — герцог Луи-Филипп Жозеф Орлеанский (1747–1793), отец будущего короля Луи-Филиппа. Во время революции 1789–1794 годов заигрывал с демократией, называя себя «Эгалите», что означает «равенство». Был казнен в 1793 году.

81

Ней Мишель (1769–1815) — маршал Франции. Во время «Ста дней» поддержал высадившегося на юге Франции Бонапарта. После разгрома армии Наполеона был арестован и приговорен Палатой пэров к смерти (1815).

82

Намек на политическую беспринципность Талейрана; *корона, лилия* — символы Бурбонов, *орел* — Бонапарта, *груша* — Луи-Филиппа, *митра* — намек на то, что вначале своей карьеры Талейран был аббатом, викарием, а затем епископом.

83

Король Луи-Филипп, разыгрывая из себя демократа, любил появляться перед народом в цилиндре и с зонтиком, как обычный буржуа.

84

Жоффруа-Дешом Адольф-Виктор (1816–1892) — французский скульптор, друг Домье. Принимал участие в реставрационных работах в соборе Парижской богоматери. Его сын Адольф-Луи Жоффруа, скульптор, также занимался реставрационными работами.

85

Мюссе де Альфред (1810–1857) — французский поэт и прозаик романтического направления. В 1836 году вышла его «Исповедь сына века», исполненная страсти и неверия в человека.

Дебро Эмиль (1796–1831) — популярный французский поэт-песенник, получивший известность в период Реставрации. Один из создателей культа Наполеона во французской поэзии.

Коро Камил (1797–1875) — выдающийся французский художник-пейзажист.

Руссо Теодор (1812–1867) — французский художник-пейзажист, глава Барбизонской школы.

Добиньи Шарль (1817–1878) — французский художник-пейзажист, представитель младшего поколения барбизонцев. Его сыновья, тоже художники, были близки Домье в конце его жизни.

88

Диаз де ла Пенья Нарсис (1807–1876) — французский художник-пейзажист, представитель барбизонской школы.

89

Декан Александр — французский художественный критик первой половины XIX века, брат художника.

Валансьенн Пьер-Анри (1750–1819) — французский художник-пейзажист, приверженец классицизма.

Этекс Антуан (1808–1888) — французский скульптор, классицист, пользовался официальным успехом в салонах.

Вазари Джорджо (1512–1574) — итальянский живописец, архитектор, историк искусства, автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, скульпторов и архитекторов».

91

Жерар Франсуа (1770–1838) — французский исторический живописец, популярный портретист, ученик Давида.

92

Каржа Этьен (1828–1906) — французский карикатурист и фотограф, большой почитатель Домье.

93

«*Резня на Хиосе*» — картина Делакруа, показанная в салоне 1824 года.

Дюпре Жюль (1811–1889) — французский художник-пейзажист, представитель барбизонской школы.

Булар Огюст (?—1897) — портретист и жанрист.

Тримоле Луи-Жозеф (1812–1843) — график.

Стейнель Луи-Шарль-Огюст (1814–1885) — художник-прикладник.

Лавьель Жак (1818–1862) — график.

Бари Антуан (1795–1875) — известный французский скульптор-анималист.

95

Готье Теофиль (1811–1872) — французский поэт, художественный критик, защитник романтизма.

Мельмот — герой фантастического романа «Мельмот-скиталец» (1820) английского писателя Ч.-Р. Метьюрина. *Алекто* — одна из греческих богинь-мстительниц — эриний.

Муан Антонен (1796–1849) — скульптор, живописец, литограф.

Фешер Жан-Жак (1807–1852) — скульптор, график.

Антинья Александр (1817–1873) — живописец.

Бийот Леон-Жозеф (1815—?) — живописец.

Вагрес Эдмон (1815–1882) — живописец.

Норблин — речь идет об одном из братьев Норблин, польских художниках, работающих в Париже.

97

Бюли де Эдуард-Роже (де Бовуар) — писатель, поэт, фельетонист.

98

…*Господин Сен-Дени* — святой Дени. Согласно христианской легенде, представал перед людьми с отрубленной головой, которую держал в руках.

99

Жеффруа Гюстав (1855–1926) — французский писатель-демократ, художественный критик.

100

Бонвен Франсуа (1817–1887) — французский живописец, жанрист, испытавший сильное влияние голландской живописи.

Мейссонье Жан-Луи-Эрнест (1815–1891) — французский живописец. Особым успехом в салонах пользовались его маленькие картины, отмеченные влиянием старых голландских мастеров.

101

Шенневьер Филипп де — чиновник, занимал начиная с 1851 года высокие посты в художественной администрации: инспектор музеев, организатор салонов, директор изящных искусств.

102

Лангрюн — небольшое местечко в департаменте Кальвадос, известное своими морскими купаниями.

103

Банвиль Теодор де (1823–1891) — французский поэт, представитель второго поколения романтиков; оставил ценные воспоминания о Домье.

104

Мишле Жюль (1798–1874) — выдающийся французский историк. В годы Второй республики был отстранен за свои демократические взгляды от чтения лекций в Коллеж де Франс.

105

Мишле имеет в виду литографию Домье «Последний совет бывших министров».

106

Гелиогабал — римский император (III в. н. э.), известный своим распутным образом жизни. Был убит в отхожем месте и брошен в Тибр.

107

Тацит Публий Корнелий (р. ок. 55 — ум. ок. 120) — великий древнеримский историк.

108

Король Бомба — неаполитанский король Фердинанд II, правивший с 1830 по 1859 год.

Николай — русский царь Николай I.

109

Жирарден Эмиль (1804–1855) — французский журналист, основатель газеты «Пресс». Впервые в истории журналистики широко использовал газету для коммерческих целей — рекламы.

110

Монталамбер Шарль — пэр Франции, защитник католиков, иезуитов. В годы Второй республики (1848–1852) был депутатом Национального собрания, где примыкал к крайней правой.

111

Бонапарт Луи-Наполеон (1808–1873) — племянник Наполеона I; был избран президентом Второй республики. В декабре 1851 года совершил контрреволюционный переворот, вслед за которым был провозглашен (в декабре 1852 г.) императором, правил под именем Наполеона III.

112

Курбе Гюстав (1819–1877) — выдающийся французский живописец, глава демократического реализма, узнав о своем награждении орденом Почетного легиона, послал открытое письмо министру М. Ришару с отказом от награды.

113

Вольф Альбер (1855–1891) — французский журналист, критик; писал в «Шаривари», «Фигаро».

114

«Похороны в Орнане» — одна из лучших картин Курбе, показанная в Салоне 1850–1851 годов.

115

«*Жером Патюро в поисках лучшей из республик*» (1848) — роман французского писателя Луи Рейбо (1799–1879). Он является продолжением ранее написанного (1843) романа «Жером Патюро в поисках общественного положения». В этих романах дано сатирическое описание французского общества.

116

Сансье Альфред — французский искусствовед, активный участник художественной жизни в годы Второй республики, друг и первый биограф Милле и Т. Руссо.

117

«*Собирательницы колосьев*» (1857) — одна из самых известных картин Милле (1815–1875) — выдающегося французского живописца. С 1849 года безвыездно жил в Барбизоне.

118

Софокл (ок. 497–406 гг. до н. э.) — великий древнегреческий драматург. К числу лучших его трагедий принадлежат «Эдип» и «Антигона».

119

Жигу Жан-Франсуа (1806–1894) — французский живописец и график, оставил интересную книгу воспоминаний «Беседы о художниках моего времени» (1885).

120

«*Одиссея*» — знаменитая поэма Гомера, названная по имени главного героя. Сыном Одиссея и Пенелопы был Телемак. Большой популярностью в XIX веке пользовалась книга французского писателя XVII века Франсуа Фенелона «Приключения Телемака» (1699).

121

Корнель Пьер (1606–1684) — великий французский поэт и драматург XVII века, создатель классической трагедии. Наиболее известными его произведениями являются «Сид», «Орас», «Цинна», «Полиевкт», «Родриго», «Федра».

122

Скриб Эжен (1791–1861) — французский драматург, плодовитый автор комедий и либреттист, пользовался официальным успехом.

123

Адан Шарль-Адольф (1803–1856) — французский композитор, автор водевилей, комических опер. Лучшая его работа — музыка к балету «Жизель».

124

Дюранти Эдмон (1833–1880) — французский писатель, художественный критик, защитник реализма.

125

Домье любил останавливаться у картины Мурильо (1617–1682) «Нищий»… По другой версии Домье любовался в Лувре не картиной Мурильо, а полотном другого испанского художника XVII века — Хусепе Риберы (1588–1656) — «Хромоножка».

126

Азар и *Дельтейль* — искусствовед и издатель, опубликовавшие иллюстрационный каталог литографий Домье (двухтомник), вошедших в издание «Живописцы-граверы». Посвященные Домье тома увидели свет в 1926–1930 годах.

127

Луи Юар — французский писатель, фельетонист, сотрудник «Шаривари».

128

Лобо Жорж-Мутон — маршал Франции, был назначен в 1830 году начальником Национальной гвардии. По его приказу в 1831 году солдаты разгоняли демонстрантов с помощью пожарных помп. Это обстоятельство на все лады обыгрывали карикатуристы.

129

Ниневия — столица ассирийского царства; была разрушена вавилонянами (612 г. до н. э.).

130

Лозен герцог — маршал Франции, фаворит короля Людовика XIV, был особенно на виду в конце XVII века.

131

Сид — герой одноименной трагедии Корнеля (1636). Скапен — слуга в итальянской комедии масок, фигурирует у Мольера. Говоря о Сиде и Скапене, Банвиль имеет в виду сочетание в образе Робера Макера возвышенного и смешного.

Мирбо Октав (1850–1917) — французский писатель, занимался художественной критикой.

Исидор Леша — герой комедии «Дела есть дела» (1903), образ наглого, хищного коммерсанта.

133

Иорданс Якоб (1593–1678) — фламандский живописец. На его полотнах изображаются обычно здоровые, трактованные подчеркнуто объемно фигуры крестьян.

134

Бомон Эдуард де (1821–1888) — французский рисовальщик, карикатурист.

135

Поль де Кок (1794–1871) — известный французский писатель. Его романы, в которых обыгрывались пикантные сюжеты, пользовались большой популярностью у публики.

Имеется ввиду Жан-Жак Руссо.

137

Антиох, Береника, Родриго… Федра, Ипполит — имеются в виду персонажи классических трагедий Корнеля и Расина.

Тит Флавий Веспасиан (39–81) — римский император.

Орест — персонаж греческой мифологии, действующее лицо в трагедиях Эсхилла, Софокла, Еврипида.

139

Скаррон Поль (1610–1660) — французский поэт и писатель. В 1648–1652 годах опубликовал пародию на «Энеиду» Вергилия.

Мариво Пьер-Шарль (1688–1763) — французский драматург и романист, написал пародии на «Илиаду» и «Телемака».

140

Марсель Анри — французский искусствовед, автор монографии о Домье (1907).

141

Бессон Жорж — недавно скончавшийся французский искусствовед, критик. Его перу принадлежит ряд работ о Домье, опубликованных в 1930–1960-е годы.

142

Гюго Виктор (1802–1885) — в романе «Отверженные» (1862) подверг уничтожающей критике французское правосудие.

143

Ларан Жан — французский искусствовед, специалист в области графики, писал о Домье в 1920–1930-е годы.

Лассень Жак — современный французский искусствовед, автор ряда работ по искусству XIX века.

145

Бонапартист Делакруа — речь идет о политическом деятеле XIX века.

Нам неизвестно, откуда автор почерпнул такого рода сведения.

Бланки Луи-Огюст (1805–1881) — французский революционер, приверженец утопического коммунизма.

Шангарнье Никола — генерал, депутат Палаты, участвовал в подавлении левореспубликанского и социалистического движения в годы Второй республики.

Леру Пьер (1797–1871) — французский мелкобуржуазный социалист-утопист, создатель теории «христианского социализма».

Беррье Пьер-Антуан — известный адвокат, депутат Палаты, монархист.

Бонапарт Жером — брат Наполеона Бонапарта.

Моле Луи-Матье — французский политический деятель, в прошлом министр Луи-Филиппа.

Тасшеро, Буле де ла Мерт, Бюффе — депутаты Палаты.

Коалиция на Рю-де-Пуатье — коалиция монархических партий, подготовлявшая свержение республики.

«*Общество 10 декабря*» — бонапартистская организация, способствовавшая провозглашению Империи. Названа так, потому что 10 декабря 1848 года Луи-Наполеон Бонапарт был избран президентом республики.

149

Жоффруа Сент-Илер Исидор (1805–1861) — французский естествоиспытатель, профессор зоологии, пропагандировал потребление конины. Сын знаменитого французского натуралиста Этьена Жоффруа Сент-Илера.

150

Серия офортов «Ужасы войны» великого испанского художника Франсиско Гойи (1746–1828) показывает зверства наполеоновских солдат на испанской земле и борьбу испанского народа за независимость.

151

Базен Франсуа — маршал, сдавший пруссакам в 1870 году крепость Мец во время франко-прусской войны. В 1873 году состоялся суд, признавший Базена виновным в национальной измене.

Виолле-ле-Дюк Эжен-Эммануэль (1814–1879) — французский архитектор, историк и теоретик архитектуры.

153

Роден Огюст (1840–1917) — великий французский скульптор. В беседах с писателем Полем Гзеллем Роден излагал свои мысли об искусстве.

154

Броувер Адриан (1605/6–1638) — фламандский живописец. Типичные сюжеты его картин — сцены драк и попоек.

155

Вайс Ж.-Ж. — известный французский адвокат.

156

Бюрти Филипп (1830–1890) — французский искусствовед, коллекционер и художественный критик.

157

Дайо Арман — французский искусствовед и художественный критик, писавший о западноевропейском искусстве в конце XIX — начале XX века.

158

Прюдом Жозеф — собирательный карикатурный образ французского буржуа, в котором подчеркнуты его ограниченность и самодовольство. Был воплощен Анри Монье и на сцене.

159

Энгельман Годфруа (1788–1839) — последователь Зенефельдера. Как и изобретатель литографии, постепенно вносил в эту технику некоторые незначительные изменения.

160

Верне Карл (1758–1827) — французский литограф и живописец, известный главным образом своими батальными сценами.

Роулендсон Томас (1757–1827) — известный английский карикатурист.

Сеймур Роберт — английский карикатурист начала XIX века.

Верен Луи-Дезире — журналист, делец, основатель газеты «Конституционнель». В 1854 году выпустил книгу «Мемуары парижского буржуа».

Сулук — с 1849 по 1859 год император Гаити, правивший под именем Фостена I. В 1859 году Сулук был арестован и выслан на Ямайку.

Сен-Мор — небольшой городок под Парижем, где находился лагерь алжирских стрелков.

163

В мае 1835 года начался процесс «апрельских подсудимых» — участников апрельских республиканских восстаний 1834 года. Домье исполнил литографии, клеймящие блюстителей правосудия.

164

Ван Эйк Ян — великий нидерландский художник XV века; вместе с братом Губертом был создателем знаменитого Гентского алтаря (закончен в 1432 г.), где изобразил заказчика Иодокуса Вейда.

165

Тулуз-Лотрек Анри (1864–1901) — французский график и живописец, один из наиболее крупных литографов конца прошлого столетия.

Редон Одилон (1840–1916) — французский живописец и график, один из характерных представителей символизма в живописи.

Клод Роже-Маркс — французский художественный критик и искусствовед, посвятивший начиная с 1920-х годов Домье-графику, скульптору и живописцу ряд интересных статей.

Дега Эдгар (1834–1917) — выдающийся французский живописец и график.

Сезанн Поль (1839–1906) — выдающийся французский живописец, постимпрессионист.

167

Надар (Феликс Турнашон) (1820–1910) — французский карикатурист, фотограф, воздухоплаватель XIX века. В 1860-е годы исполнил несколько превосходных фотографий Домье.

168

Люс Максимилиан (1858–1941) — французский живописец и график, примыкал к неоимпрессионистам.

169

Руо Жорж (1871–1958) — французский живописец; дебютировал с фовистами, затем не примыкал к какому-либо течению, сближался подчас с экспрессионизмом.

Музей Тулуз-Лотрека создан в Альби, где он родился; есть музей выдающегося французского художника XVIII века Оноре Фрагонара на его родине в Грассе; в Монтобане, родном городе Энгра, также существует музей художника; наконец, в Сен-Кантене, городе живописца XVIII века Мориса де Латура, есть его музей.

171

Менипп — древнегреческий поэт и философ III века до н. э., писавший в шутливом тоне о серьезных вещах. Ему подражал древнеримский сатирик Теренций Варрон — «Менипповы сатиры» (I в. до н. э.). Знаменитый французский памфлет, направленный против католической лиги также был назван «Мениппова сатира» (1594).

Клоссовский Эрих — немецкий исследователь творчества Домье, опубликовавший первую серьезную монографию о Домье-живописце (1908).

173

Мейсон К.-Е. — английский искусствовед, один из ведущих современных зарубежных исследователей творчества Домье.

174

Жером Жан-Леон (1824–1904) — салонный живописец, представитель официального искусства Франции XIX века.

175

Пти-Пале — музей города Парижа.

Моро-Нелатон Этьен (1859–1927) — французский искусствовед, коллекционер, пожертвовавший свое богатое собрание Лувру.

177

Адемар Жан — хранитель кабинета эстампов Национальной библиотеки Парижа. В 1954 году вышла в свет его монография о Домье.

Рис Клемман де — французский художественный критик, боровшийся в 1848 году за реформу; в дальнейшем занял консервативную позицию.

Годуэн Эдмон (1820–1889) — французский живописец, гравер и литограф.

179

Бои у Сен-Мерри — последние бои во время выступления республиканцев в Париже в 1834 году в районе монастыря Сен-Мерри.

180

Виктор Гюго принимал активное участие в политической жизни в 1848 году.

Дени-Огюст Аффр — архиепископ Парижа. Был убит в июне 1848 года выстрелом из дома, занятого солдатами мобилями. Правительство клеветнически обвинило в этом убийстве рабочих.

181

Демулен Камилл (1760–1794) — политический деятель времени французской буржуазной революции. 12 июля 1789 года в саду Пале-Рояля призывал толпу защищать свои права силой оружия. Название рисунка условно. В действительности он изображает революционную сцену.

182

Кавеньяк Луи-Эжен — французский генерал, палач Июньского восстания пролетариата в 1848 году.

183

Ламбесса — место ссылки французских революционеров в Алжире.

«*Добрый самаритянин*» — картина на библейский сюжет, по поводу которой Эсколье замечает, что в ней больше звучит общечеловеческая, нежели религиозная тема. Думается, что то же самое можно сказать обо всех работах Домье на религиозные сюжеты. Домье размышляет в так называемых религиозных картинах о своем времени, человеке в обществе, ставит глубокие философские, этические проблемы.

185

Хогарт Уильям (1697–1764) — выдающийся английский график и живописец.

186

Дюран-Рюэль Поль (1831–1922) — крупный торговец картинами, известный, главное, тем, что устраивал выставки импрессионистов.

187

Лафонтен Жак (1621–1695) — знаменитый французский баснописец.

188

«Эрнани» — драма Гюго, первое представление которой состоялось в 1830 году. Оно вылилось в настоящее сражение между защитниками романтизма и классицизма. «*Рюи Блаз»* (1838) — драма Гюго.

189

Изабелла, Анжелика — по-видимому, автор имеет в виду героинь комических спектаклей, шедших в «Опера-комик» и «Комеди Франсэз».

Лашо Шарль-Александр — французский адвокат XIX века.

191

Пюже Пьер (1622–1694) — выдающийся французский скульптор, уроженец Марселя.

Парросель Жозеф (1646–1704) — французский живописец, баталист и гравер.

193

Гольбейн Ганс (1497–1543) — великий немецкий художник эпохи Возрождения.

Гейнсборо Томас (1727–1788) — выдающийся английский живописец, портретист и пейзажист.

195

Латур де Морис Кантен (1704–1788) французский художник-портретист.

196

Тассар Огюст (1800–1874) — французский живописец, писал преимущественно жанровые сцены.

197

Констебль Джон (1776–1837) — выдающийся английский живописец, глава английской реалистической пейзажной школы XIX века.

198

Рибо Теодуль (1923–1891) — французский живописец, работавший в духе испанских мастеров.

199

Роза Сальватор (1615–1673) — неаполитанский живописец, предшественник романтизма.

200

Тинторетто Якопо (1518–1594) — великий венецианский живописец.

201

Гамбетта Леон-Мишель (1838–1882) — известный французский адвокат, политический деятель, лидер буржуазных республиканцев. Был премьер-министром Третьей республики.

202

Бурдель Антуан (1861–1929) — выдающийся французский скульптор, ученик и сотрудник Родена.

203

Деспио Шарль (1874–1946) — французский скульптор, работавший преимущественно в жанре портрета.

Анжерский Давид (1788–1856) — французский скульптор, приверженец классицизма.

205

Майоль Аристид (1861–1944) — выдающийся французский скульптор.

206

Деруледъ Поль (1846–1914) — французский поэт, драматург и реакционный деятель.

207

Морис Шарль — французский поэт, представитель символизма конца XIX века.

208

Рильке Райнер Мария (1875–1926) — австрийский поэт и писатель, одно время был секретарем у Родена.

209

Барриас Луи-Эрнест (1841–1905) — французский скульптор, пользовавшийся официальным успехом.

Каррье-Беллез Альбер-Эрнест (1824–1887) — французский скульптор, приобрел известность в годы Второй империи, выполняя декоративные работы. Роден работал в его мастерской.

211

Гоген Поль (1848–1903) — выдающийся французский живописец, постимпрессионист.

212

Жилль Андре (1840–1885) — французский карикатурист, пробовал свои силы в живописи, оставил мемуары.

213

Фор Эли (1873–1937) — французский писатель, историк искусства.

Валевский Александр — французский государственный деятель, побочный сын Наполеона I. Во время Второй империи (1852–1870) занимал различные государственные посты.

Фульд Ашиль — банкир, политический деятель. В годы Второй империи Фульд был предшественником Валевского на посту государственного министра.

215

Тенирс Давид (1610–1694) — фламандский живописец, прибегал в своих картинах к приемам гротеска.

216

Сестра Моризо — ученицы Эдуарда Мане. Берта Моризо (1841–1895) стала талантливой художницей, участницей выставок импрессионистов.

217

Неер Ван дер Арт (1603–1677), *Эвердинген Алларт* (1621–1675), *Ван Гойен Ян* (1596–1656) — голландские живописцы XVII века, представители тонального пейзажа.

218

Валлес Жюль (1832–1885) — французский писатель, был участником Парижской коммуны 1871 года.

219

Севильская студентка — речь идет об испанской танцовщице, пользовавшейся шумным успехом у парижан.

220

Базир Эдмон — французский искусствовед и художественный критик, писавший во второй половине XIX века.

221

Роттердамский Эразм (1467–1536) — знаменитый нидерландский гуманист.

222

Омальский герцог — сын короля Луи-Филиппа, увлекался историей.

223

Маркс Роже (1859–1913) — французский художественный критик, искусствовед. Отец Клода-Роже Маркса (см. прим. 166).

Двухтомный каталог живописи, акварелей и рисунков Домье был опубликован Мейсоном в 1967–1968 годах.

225

Не вкралась ли здесь ошибка — в Версальском музее находился приписываемый Домье портрет Берлиоза. О нем, в частности, идет речь в каталоге Э. Фукса.

226

Клемансо Жорж — французский политический деятель, лидер партии радикалов. В 1917–1920 гг. — глава правительства.

227

Форен Жан-Луи (1852–1931) — известный французский карикатурист и живописец.